

南京大学戏剧影视研究丛书

南大戏剧论丛(陆)

南京大学戏剧影视研究所编

中华书局



南大戏剧论丛(陆)

南京大学戏剧影视研究丛书

ISBN 978-7-101-07800-8



9 787101 078008 >

定价：32.00元

南京大学戏剧影视研究所编

南大戏剧论丛（陆）

南京大学戏剧影视研究丛书

中华书局

图书在版编目(CIP)数据

南大戏剧论丛. 6 / 南京大学戏剧影视研究所编. —北京:
中华书局, 2011.9

(南京大学戏剧影视研究丛书)

ISBN 978 - 7 - 101 - 07800 - 8

I. 南… II. 南… III. 戏剧 — 艺术评论 — 中国 — 文集
IV. J805.2-53

中国版本图书馆 CIP数据核字(2010)第 265063 号

-
- | | |
|-------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 书 名 | 南大戏剧论丛(陆) |
| 编 者 | 南京大学戏剧影视研究所 |
| 丛 书 名 | 南京大学戏剧影视研究丛书 |
| 责任编辑 | 罗华彤 |
| 出版发行 | 中华书局
(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)
http://www.zhbc.com.cn
E-mail:zhbc@zhbc.com.cn |
| 印 刷 | 北京天来印务有限公司 |
| 版 次 | 2011 年 9 月北京第 1 版
2011 年 9 月北京第 1 次印刷 |
| 规 格 | 开本 /880×1230 毫米 1/32
印张 10½ 插页 2 字数 350 千字 |
| 印 数 | 1-1000 册 |
| 国际书号 | ISBN 978 - 7 - 101 - 07800 - 8 |
| 定 价 | 32.00 元 |
-

总 序

董 健

《南京大学戏剧影视研究丛书》包括我校戏剧影视研究所的学者独立完成或与外单位学者合作完成的一系列研究戏剧、电影、电视的学术著作。这些著作不定期出版,也不追求什么完整的“体系”,只想在五彩斑斓的学术世界里涂一笔自己的色彩,喊一下自己的声音。人类既然已经建立了一座被一代代人刻满了文字的古塔,而我们这些吃文字饭的人又似乎难以逃离它,那么我们至少应在它的某一层面刻上自己的意念,不管这意念的符号是长留,还是旋即被人抹去。

这套丛书始于 20 世纪 90 年代中期。近十年来我们戏剧影视研究所的同仁又有不少的著作问世。其中有的是编入丛书出版的,有的则因项目来源不同,未打丛书的“旗号”。可喜的是,这些古塔印痕不仅未被抹去,还得到了同行的好评,这鼓励我们把这套丛书继续出下去。

南京大学戏剧影视研究所的前身是陈白尘教授主持的戏剧研究室。这里有国务院学位委员会批准建立的戏剧学硕士点(1978 年始)和博士点(1984 年始);这里有江苏省人民政府

批准设立的重点学科(1995年);这里每年都接受国家、部委和省的科研项目。20多年来,一批批硕士和博士研究生从这里拿到学位,走上了教学、科研或其他工作岗位。这个研究所赓续着南京大学戏剧研究的悠久历史,正站在前辈学者的肩上,向着新的学术高地攀登。

在我国,作为现代学人而研究中国古典戏曲的,王国维是第一人。但在大学里研究戏剧,则始自吴梅先生。他在20世纪20年代,先后将戏曲引入北京大学和今南京大学之前身东南大学、中央大学的教学和科研之中,于是簧宇之下,始闻横笛檀板之声,得赏《西厢记》、《牡丹亭》之神韵。此后戏曲之学不绝于我校教坛,陈中凡、卢冀野、钱南扬、吴白匋、吴新雷诸教授,于此道皆有专攻,研究成果举世瞩目。随着研究领域的不断扩展,新兴话剧、现代戏曲和电影引起重视。陈瘦竹教授执着于现代戏剧历史与理论的研究,笔耕不辍,著述颇丰。陈白尘教授不仅在话剧、电影的创作方面成绩卓著,以其生动的艺术实践给我们的“经院”吹进一股清新的空气,而且在剧影研究上亦别开生面,屡有建树。在他与我的主持下,一部《中国现代戏剧史稿》的问世,一套三册的《中国新文学大系(1937~1949)·戏剧卷》的出版,一部四百多万字的《中国现代戏剧总目提要》的编撰,以及一部部学术专著和一篇篇学术论文的发表,初步显示了我们这个研究所的实绩,引起了国内外同行的关注。近几年来,一批有着新思想、新观念、新方法的中青年学者,如胡星亮、陆炜、周安华、吕效平、马俊山五位博士以及顾文勋副教授等,在继续加深戏剧研究的同时,又把视野拓展到电影、电视领域,去摘取新的学术之果,并招收了影视学方向的研究生。当然,新界开拓之际,旧有“领地”亦有传人,俞为民、周维培教授以及苗怀明、解玉峰两位博士,在古典戏曲研究上的显著成绩,如《中国昆剧大辞典》、《曲谱研究》等,已

经充分说明了这一点。不论是古典戏曲还是现代话剧,仍作为重镇被占领着,而且一种新的研究风气正在这里兴起,这就是:中西融合、古今沟通,更深、更广地探讨戏剧艺术的奥秘。时下,物欲横流,学风日下,精神萎缩,大学失魂,认真严肃的学术研究被挤到了社会文化领域的边缘上,处境十分艰难。但我们坚信,上帝不会嘲笑我们的思索,面对政治市侩和经济市侩的嘲笑,我们则不屑一顾。绕开真理便有一条通向“乐园”之路;要与真理拥抱,等待你的便是“地狱”之门。我们宁愿选择后者。

这套丛书将戏剧、电影、电视剧的研究联为一体是有道理的。自从电影、电视剧出现之后,便有把这两种新的艺术形式与戏剧割裂开来、对立起来的倾向。电影曾叫着要与戏剧“离婚”。固守戏剧阵地的人也不无敌意地把这两门新艺术看作是挑战者。其实,尽管儿子的性格、相貌均与母亲不同,但他身上仍有母亲的基因。无论电影或电视剧,都离不开“演”与“观”这些基本要素,说到底都不过是戏剧这一古老艺术在新技术条件下的新变种,它们不可能完全丢掉自己祖先的血脉和灵魂。戏剧是什么?历来定义纷纭,支持这些定义的有“模仿说”、“游戏说”、“意志表现说”等等。归根结底,人类发明戏剧这种东西,无非是为了创造出一个特定的、艺术的、可听可视可感知的“观”与“演”的场景,借以对自身的生命形式和生存环境进行一次直觉的、形象的再体验,从而娱乐自己、欣赏自己、认识自己、批判自己、升华自己,从而优化和扩大生存的空间。这是一种有意味的形式,这是一种体现着人类“自由狂欢”的精神并有益于身心健康的游戏。电影、电视剧除了制作、传播、接受的手段不同之外,并没有从根本上扬弃戏剧的本质,尽管这些新的手段开辟了艺术表现的新天地,给人们提供了新的艺术享受和娱乐方式。电影也罢,电视剧也罢,仍然

是戏剧,或者说,仍然是对人生进行“戏剧表达”的一种形式,岂能将它们割裂和对立?第一个站出来驳斥这种割裂和对立倾向的是英国著名戏剧理论家和导演马丁·艾思林(Marti Esslin)。他在《戏剧剖析》(An Anatomy of Drama)一书中指出:

有一个极为重要的基本事实必须强调,因为这个事实虽然显而易见,却一直遭到忽视,特别是遭到那些自认为是戏剧传统和戏剧学问的捍卫者的戏剧评论家和教师们的忽视。这个事实就是,戏剧(舞台剧)在20世纪后半叶仅仅是戏剧表达的一种形式,而且是比较次要的一种形式;而电影、电视剧和广播剧等这类机械录制的戏剧,不论在技术方面可能有多么不同,但基本上仍是戏剧,遵守的原则也就是戏剧的全部表达技巧所由产生的感受和领悟的心理学的基本原则。^①

这样看来,对戏剧、电影、电视剧进行综合性的研究不是很必要的吗?此外,现在许多作家既写小说、戏剧,又写电影、电视剧,难道能对这样的作家进行分割吗?现在有人提出“大戏剧”的说法,显然就是为了把电影、电视剧纳入戏剧范畴,进行这种综合性的研究。

在戏剧、电影、电视剧的研究上,我们十分钦佩大胆怀疑、大胆探索的勇气,但又深感应以严谨求实为本,力避趋时媚俗、急功近利之风。左倾教条主义和政治实用主义戕害学术思维,曾使我们不堪其苦。但泛商品主义和物质主义之下的

^① 《戏剧剖析》(罗婉华译)第4页,中国戏剧出版社1981年版。

种种“新潮”亦漏洞百出，难以使人认同。现在大学里开电影、电视的课很时髦，不少老师其实既无实践，也无理论，但他们把电影、电视的“理论”讲得很“玄”，极力主张把这种新艺术与传统的文学性、戏剧性观念彻底分家。好像越是“新潮”，就越能摘掉其外行的帽子。其实，还是那些老老实实地从文学性、戏剧性切入研究和教学的人，走的路子比较稳健、扎实。须知，越是将剧、影、视综合研究，越能加深对其各自特点的认识和把握；反之，封闭于自身谈“特点”，就越讲越糊涂。理论上的创新是艰难而痛苦的，文字游戏的娱乐将误己误人。20世纪的文化思潮和文化研究，在自然科学新发现的爆炸声的刺激下，形成了一个“大逃亡”的总趋势——纷纷从先辈哲人多年建构的理论大厦里四散逃亡。于是种种反传统的新论迭出，各领一时之风骚。但从总体上说，在这个世纪里，人文学科的革新远没有自然学科来得坚实、有力，远没有与后者的革新成就取得平衡状态。在这一点上大大不如前人。反传统与虚无主义交织在一起；解构的痛快压过了建构的艰辛。当“大逃亡”的声浪波及中国时，在这样一个未经以科学、民主、人道为内涵的“启蒙运动”洗礼的国度里，得到的回应往往是浮躁和混乱。由于缺乏理性，一统就死，一放就乱，不是禁欲，便是纵欲。于是，在中与西、古与今的文化冲撞中，我们常常缺乏鉴别和选择的能力；于是，东施效颦、傍人篱壁、拾人涕唾的文化拙劣现象时有发生。当代中国许多社会文化现象的最大特征是虚假，文化产品的最大通病是平庸。这种文化氛围时时提醒着我们：即使前进半步，也要付出十步的努力；宁愿说错了再改过来，也决不说自己不相信的话，更不要说那些无根之言、欺世盗名之言等等。

我们正处在文化的转型期，对于学术研究正深深感到“过去已经过去，将来还未到来”、“旧神已死，新神未生”的寂寞与

苦闷。只有在学术探讨的艰辛劳动中，这寂寞与苦闷之感才会得到解脱。也许，我们多年的研究和写作并没有什么“用”，在实用主义的市侩们看来可怜亦复可笑。但是，既然我们当上了吃文字饭的知识分子，除了苦苦地读、苦苦地想、苦苦地写之外，还能干什么呢？

目 录

论六十年代“反修防修”文学	董 健 1
“现代戏曲”的三种美学趋向	陆 炜 11
三起三落的新中国戏剧	
——剧本出版五十年研究	陆 炜 24
论戏剧不可或缺的个人性、精神性和	
悲剧性与喜剧性	
——以京剧《廉吏于成龙》的平庸为例	吕效平 40
依然是一座峰巅	
——再论现代京剧《曹操与杨修》	吕效平 55
略论话剧研究中的民族化预设问题	马俊山 67
现代传媒与话剧文体的发生	马俊山 73
戏剧的“人学”转向与深化	
——论新时期现代现实主义戏剧创作	胡星亮 84
布莱希特在中国的影响与误读	胡星亮 99
元代杂剧在昆曲中的流存	俞为民 115
南戏文本形态的特征及其演变	俞为民 141
论臧懋循《元曲选》对元剧脚色之编改	解玉峰 159
天一阁蓝格抄本《录鬼簿》及续编的	
发现、整理与研究	苗怀明 178
大辘椎轮,创始不易	
——中国近代学术的转型与	
王国维的戏曲研究	苗怀明 189
“名角制”京剧班社结构初探	陈 恬 203

目 录

京剧班社财务特征初探	陈 恬 217
《西儒耳目资》中的声调符号与昆曲字腔	许莉莉 229
论昆曲曲牌在流传中的舛误	
——以《长生殿·惊变》[石榴花]为例	许莉莉 237
视觉感动的镜像表现	
——论电影艺术理论的重构	周安华 248
“目击”与纪录片的本性	周安华 256
时代的聲音与女性的声音	
——论黄蜀芹导演的“女性题材”电影	李兴阳 266
不“可见的历史”与不“可见的人”	
——中国当代电影的历史叙事	
与历史人物形象片论	李兴阳 冯道如 283
电影互文性：以武侠电影为例	杨弋枢 297
不可能的自由选择	
——存在主义哲学视角下的萨特戏剧	
《死无葬身之地》解析	罗慧林 309

论六十年代“反修防修”文学

董 健

要想准确地把握和剖析 1949—1979 这三十年中国当代文学的文化特征和精神内涵,就应对这一时期一些重要的文学现象进行专题研究。但是,十分危险的是,人们对中国当代历史的记忆正在严重丧失,许多美丽动听的空话、谎言向我们遮蔽了历史的真相。对于六十年代兴盛一时的反修防修文学,今天许多人已不知其为何物,就更谈不到真正认识其历史本性,并从中总结和吸取历史教训了。一些以反修防修为主题的作品,如长篇小说《欧阳海之歌》(金敬迈)、长诗《雷锋之歌》(贺敬之)、话剧《千万不要忘记》(丛深)、《年青的一代》(陈耘、章力挥、徐景贤)、《丰收之后》(蓝澄)、《雷锋》(集体创作,贾六执笔)、《激流勇进》(胡万春、左临、仝洛)、《霓虹灯下的哨兵》(沈西蒙、漠雁、吕兴臣)等等,都是很值得重新加以解读的。

如果离开了对当时毛泽东发动和领导反修防修斗争历史背景的深入分析,今天已很难读懂这些在当时轰动一时且影响巨大的作品了。有的研究者从现代性角度,“解读”出一种所谓“后革命焦虑”。^①“焦虑”当然是有的,关键是在当时的中国社会中,谁才会有这种“焦虑”? 中国人民大众拥护革命,是为了

① 唐小兵编《再解读》,北京大学出版社 2007 年版,第 229 页。

使中国走向现代化,而在1949年革命胜利后,他们的“焦虑”只能系于现代性的追求上,而决不会再系于那使他们付出了惨重代价的“革命”上了。然而反修防修却以“继续革命”冲击了现代性追求。“反现代”倾向在这些反修防修文学作品中是明显的,但这种对基于世界文明进步总潮流的“人”和“社会”之演变的惧怕,决非来自中国的人民大众,而只能是当权者害怕丧失个人权力的“焦虑”。因此,我们应该还历史以本来面目,挖掘出反修防修文学之反人、去真、反对现代化、对抗历史进步的精神内涵。

所谓“修”即修正主义(Revisionism),本是国际共产主义运动内部被视为“异端”、遭到正统马克思列宁主义批判的一个思潮和派别。但自从苏共垮台、苏联解体、东欧剧变以来,列宁、斯大林的“暴力革命”、“无产阶级专政”的一套理论和实践遭到普遍质疑。而修正主义的一系列关于修正马克思主义的学说,如以自由、民主、法制、人道主义为价值基础的“民主社会主义”以及“从资本主义向社会主义的和平过渡”问题等等,开始引起人们的普遍重视。多年被压抑被贬斥的修正主义的理论在今天能启示我们思考:社会的演化是有其不以人的意志为转移的客观规律的,支持这一规律的就是那些出自人性、一切为了“人”的普世价值。丢弃了这种普世价值,历史就会惩罚你,叫你从“越轨”起跑赶在“前边”的那地方退回到起点上,并为此付出惨重的代价。类似的意思,普列汉诺夫在其《政治遗嘱》中特别强调过。我们“越轨”的地方太多了,已经和正在被迫回到“起跑线”上,并已经和正在为“越轨”付出代价。

中国的反修防修斗争是毛泽东亲自发动和领导的,具体内容虽与西方有所不同,但在无视人类文明普世价值、违背现代社会演变的规律上,和列宁、斯大林的“反修”是相通、相同的。中国的反修防修斗争起自1959年《列宁主义万岁》的发表,到1967年把“中国修正主义的头子”刘少奇打倒,才告一段落。中国的“反修防修”引出了历史浩劫“文革”,差一点使中国全面崩

溃。在改革开放的三十年里,这一口号虽然不再出现在国家政治生活之中,但它的思维逻辑和价值观念,并没有完全消失。它有时变着花样,阻挠中国现代化建设的步伐。“反修防修”内含的那种害怕丢失专政之权的“后革命焦虑”,仍然存在于一些官员的头脑中和主流意识形态下的文艺作品中。非常有意味的是,修正主义主张“和平过渡”(由资本主义向社会主义),美国外交家杜勒斯希望“和平演变”(由社会主义向资本主义),两者政治立场相反,而思维逻辑则一。二战以来的大量历史事实证明,不论是“和平过渡”还是“和平演变”,都在实践中得到不同方式的实现,其造成的社会演变是有利于社会发展、文明进步和大众福祉的。而中国反修防修的提出,就是出自对“和平演变”所造成的新形势的“焦虑”。毛泽东的“焦虑”始于1956年苏共二十大。1953年斯大林去世,社会主义名义下的个人崇拜和个人专制开始动摇,三年后二十大召开,赫鲁晓夫做“秘密报告”,揭露斯大林之罪恶,敢对铁桶似的精神统治说“不”!思想界、文学界遂形成“解冻”之风,此风又可叫做“思想解放”之风,也就是社会主义文学的“和平演变”之风,不用说也就是“修正主义”之风,它“修正”了当时所谓社会主义文学僵化的创作原则。客观地讲,此风对推动社会主义国家文学的健康发展功莫大焉,事实俱在,无需赘述。然而这种“修”的文学1956年至1957年上半年在中国则一冒头就被打下去了。

在1962年中共“七千人大会”上,毛泽东的共产主义乌托邦极左路线(也就是与“修正主义路线”对着干的“三面红旗”——总路线、大跃进、人民公社)遭到质疑、反思。几千万人饿死的悲惨事件是怎样发生的?刘少奇说“三分天灾七分人祸”,这要“上书的”。毛泽东表面上做了检讨,内心却把“反修”的矛头从对外(对苏共)转向了对内(对刘少奇),“文革”的构思由此始。后来在“文革”中流行的提法“中国的赫鲁晓夫”,就在这时萌芽了。这一年,毛泽东高调提出“千万不要忘记阶级斗争”。演遍全国的话剧《千万不要忘记》剧名即由此而来。反修防修的斗

争(又叫社会主义教育运动)被推向高潮。1963年9月至1964年11月,中共发表了九篇批判苏共修正主义的文章,简称“九评”。^① 尽管当时苏共和苏联已经相当僵化与腐败,正在走向二十多年后的那一夜之间的大崩溃,但批判者的言论则更加荒唐。今天重读这些“高论”,谁都会产生一种历史讽刺喜剧的滑稽感。当时批判的所谓“三‘和’一‘少’”、“三‘自’一‘包’”,其中不少方面在启动改革后的中国早已是有过之而无不及了。^② 反修防修的文学比反修防修的政论多了一层艺术的外衣,今天读起来颇可玩味,但其精神内核也无一不是荒唐可笑的。从中看不见鲜活人性之“真追求”,也看不见现实生活之“真面貌”,“五四”开启的启蒙理性与现代意识,至此丧失殆尽。从这里已引出了通向“文革”浩劫之路。“反人”、“去真”这两大反艺术精神的标志牢牢地贴在了中国当代文学的历史耻辱柱上。

塑造雷锋和雷锋式的英雄人物,是反修防修文学的政治追求,也是它的美学追求。试图以最强烈的色彩表现“雷锋精神”,叫领袖放心,以舒缓其“后革命焦虑”——人人都成了雷锋,修正主义便不会出现。雷锋是一位普通的解放军战士。他“苦大仇深,根红苗正”,感共产党解放之恩,对毛泽东无限崇拜,时刻不忘“读毛主席的书,听毛主席的话,做毛主席的好战士”。1963年因公牺牲,毛泽东题词“向雷锋同志学习”。雷锋决不像现在人们所普遍理解的那样仅仅是一个乐于助人的“好人”,他在六十年代是主流意识形态几个主要方面如阶级斗争观念、不忘旧社会之苦(以此维系对现实的满足与对未来乌托邦的信念)、个人甘做国家机器上的“螺丝钉”(而不是公民社会的公民、主人)、对领袖无限忠实和崇拜这样一些思想的人格化。这些思想在贺敬之的长诗《雷锋之歌》当中均有强烈的表

① “九评”见《关于国际共产主义运动总路线的论战》一书,人民出版社1965年版。

② 此为当时中共所概括的所谓修正主义的主张。“三‘和’一‘少’”是对帝国主义要和,对苏修要和,对各国反动派要和,对各国革命人民的支援要少。“三‘自’一‘包’”是自留地、自由市场、自负盈亏和包产到户。

现。尤其是对领袖的无限忠诚与崇拜这一点,是统领其他各个方面的一条主线。在长诗中,毛泽东是“再生雷锋的母亲”,雷锋也“懂得伟大的毛泽东”!雷锋是“毛泽东思想炼出的补天石”,具有“热核反应”般的巨大威力。诗人为什么把雷锋推向这样的高度呢?普列汉诺夫说过这样的大意:在不发达国家实现社会主义革命,通过暴力建立的所谓“无产阶级专政”只能是执政党的一党专政,而这个一党专政,也只能是一个领袖的个人专权。^①在六十年代的反修防修斗争中,不仅需要毛泽东的个人崇拜,而且更需要有千千万万个雷锋这样的“个人崇拜者”。《雷锋之歌》的独到贡献就是大大宣扬了对崇拜者的崇拜。领袖在雷锋的心目中是神圣的偶像,而这位偶像崇拜者的雷锋又成为了大众心中的偶像,通过他,把一系列反修防修的精神打入到千千万万的群众的心灵之中。同样,长篇小说《欧阳海之歌》,也是用浓墨重彩塑造了一个无限崇拜和无限忠于毛泽东的战士——欧阳海的英雄形象。他“为保卫红旗而生,为保卫红旗而战”。小说特别强调了欧阳海的一个信条:只要有了毛泽东思想,就能战胜一切困难。欧阳海说,这叫做“革命的科学”,即人的主观意志可以战胜心理和生理的限度。雷锋和欧阳海都是中国农民的儿子,他们一跃而被封为“共产主义英雄”,跨越了太多的人类文明发展的阶段,这只能是一种民粹主义思想,以此反修防修,当然是无力也无果的。

反修防修就是反对和防止社会主义的“和平演变”。应该说,“和平演变”是事实上已经和正在发生的事。那么,这种“演变”的驱动力是哪里来的呢?这是一个很关键的问题。所谓“后革命焦虑”即由此而生。昨日的“革命者”以暴力取得了政权,当他们不能满足广大人民对“幸福生活”的要求时,为了防止权力的丧失,他们不检讨自己没有培植好社会主义的“梅

^① 普列汉诺夫:《政治遗嘱》,中共中央编译局《马克思恩格斯列宁斯大林研究》,1999年版。

花”，而是责怪“别有用心的人，在梅花的枝条上嫁接有毒的葛藤”^①。他们告诉大众：忘记过去的苦日子就是“忘本”，就是“背叛”，这是阶级敌人——资产阶级影响的结果，为了战胜这种资产阶级的进攻，必须坚持“无产阶级专政下继续革命”。早在革命胜利的前夕，毛泽东就提出了资产阶级“糖衣炮弹”之说：某些共产党人中了资产阶级的糖衣炮弹，蜕化变质，成为资产阶级在共产党内的代理人，从而使社会主义“红旗落地”。苏联的赫鲁晓夫、中国的刘少奇就是这样的所谓“走资本主义道路的当权派”。其实这只是一政治假设而已。按照这个“逻辑”，革命战争年代形成的一套“传统”，如暴力思维、充满人际之间压迫性的“斗争哲学”、带有军事共产主义性质的艰苦牺牲精神、组织机构的军事化、思想一体化、文化单一化等等，都要全部搬到和平建设时期，并将其统一到新的“以阶级斗争为纲”的官僚体制之中。而在社会主义和平发展中人民大众的一切正常合理的要求，如物质生活的改善、精神文明的追求，以及自由、民主、市场经济、个人生活空间的扩大与多样化等等，则一律被斥为资产阶级思想的表现。党员、干部犯了错误，都要检讨“这是受了资产阶级思想腐蚀的结果”。反修防修文学为我们提供的就是一幅幅这样的“社会主义时期阶级斗争”的图景。《年青的一代》中的林育生大学毕业后想留在大城市过舒服日子，不愿到艰苦的地质队去工作，甚至为此而装病。这当然有违党国意志和“公而忘私”的主流意识形态的要求，按照反修防修的理论，这就是受了资产阶级思想的影响，忘记了父辈的革命传统，是一种可耻的“背叛”。在《千万不要忘记》中，工人丁少纯想改善自己的物质生活（如买条料子裤穿穿），把工余时打猎所得的野鸭子卖钱，上工时老想着打猎之事，分了心，差点酿成大事故。这固然不对，但作者说这是没有炮火的阶级斗争。而丁少纯“蜕变”的原因就是他岳母——一位旧社会来的小业

① 贺敬之：《雷锋之歌》，见《贺敬之诗选》，山东人民出版社1979年版。

主的资产阶级思想的腐蚀。《霓虹灯下的哨兵》是此类话剧中艺术性最强的一部，人物塑造生动感人。但它把三排长陈喜不自觉地放弃战争年代艰苦朴素作风的微妙变化，完全归结为大城市资产阶级的“香风”诱惑腐蚀的结果，这也是“糖衣炮弹”论的一种翻版。实际上，社会主义时期的人民大众，包括从革命年代过来的人，不仅他们那些正当合理的物质或精神的追求决非什么资产阶级影响的结果，就是他们所犯的错误甚至罪行（如贪污受贿），也各自有其本身原因，不能简单归之于资产阶级的影响。改革开放时期的大量事实已经说明，不受监督的权力必然产生腐败，无产阶级专政的权力也不例外。《千万不要忘记》这一类剧本，不能从中国工人阶级自身所面对的生活现实中去挖掘深刻的主题，只在“资产阶级影响”上做文章。它表现的只是当时反修防修的政治观念，而不是生活现实，更难以从中窥见人性之真。随后而至的“文革”中叫人人“斗私批修”、“触及灵魂闹革命”，不就是从这里来的吗？

在反修防修文学作品中，“人”的形象是完全被工具化了的。一个个赋有价值 and 尊严的独立的个人，均被纳入一定的“集体”、“组织”、“单位”，他们共同成为权力掌控者铺设那条通向“未来共产主义”大道的铺路的石子，是“永远革命”的大熔炉中燃烧的燃料，而且人人都要以此为荣。人的个性、自由，人对日常幸福生活的追求，都是被排斥、被否定的。作为一个农民，如果他不听“人民公社”的调遣，而是想通过个人的劳动发家致富，那就会被视作“资本主义自发势力”而受到批判和打击。恩格斯曾从现代眼光高度评价过挪威的“自由农民”，认为这是具有独立性和创造性的现代人。但在1949年后的中国，没有“自由农民”。话剧《丰收之后》、《青松岭》、《龙江颂》等，都是从反对“自由农民”的角度描绘农村生活的。在《丰收之后》中，生产大队的队长赵大川在交足了国家的公粮后，想把大队的余粮自主出卖（这样可以为农民多捞得一些收入），就算是犯了莫大的错误，而他的支持者均是与农村自由市场沾边的“坏人”（如驴贩

子、商人出身的副业组长等),他的“错误”是“路线错误”,即“走资本主义道路”,也即是“修正主义”。农村不允许有“自由农民”的存在,同样,在城市也决不允许有“自由市民”的存在。与“上山下乡”、“到边疆去,到最艰苦的地方去”的光荣道路相比,想留在城市工作,这要求自身就使要求者矮人三分,甚至有一种“犯罪感”。《年青的一代》中的林育生对此不服气,关于倍受批判的“个人的小天地”,他有几段申明和辩白的话:

他对未婚妻夏倩如说:“要是真的把你留在上海,那该有多好啊!白天我们一起去上班,晚上回来就听听音乐,看看小说,读读诗,看看电影,星期天上公园,或者找几个朋友聊聊天……当然,工作是一定要做好的,一定要在业务上好好干出一些成绩来。”

这样的想法在当时被斥为“资产阶级情调”。当遭到批评时,林育生辩白道:

“个人利益和整体利益可以统一的时候,为什么一定要人为地把它对立起来?”

“即使我对自己的幸福感到兴趣那又怎么样呢?我们也跟别人一样工作,一样劳动,既没有去偷去抢,也没有去剥削,去妨碍别人,我们按照自己的愿望自己的理想过生活。请问,这有什么不合法的呢?”

在一个正常的公民社会里,林育生的这种生活要求当然是合情合理也完全合法的,但在反修防修的六十年代的中国,它就是斗争、批判的靶子。然而最朴素、最真实的生活本身,它不会完全屈服于权力掌控者大造的舆论和反复宣传的官方之“理”。当党的、官方的文化以传统专制主义文化的“以理杀人”的方式在流行时,大众仍然会千方百计地坚持自己的日常生活

准则,尽量做到趋利避害,在有限的条件下追求自己的幸福生活。有些来自上面的高调的口号,他们可能会跟着喊喊,但能不干就不干;有些实实在在的事(如农民搞副业,去“黑市”买卖农副产品,城里人尽量找借口使子女不下乡),则只干不喊。这样,在中国人的精神状态中,便出现了“理”与“实”的分裂,“说”与“做”的差异,换言之,人民大众在日常生活实践中所尊奉的价值观与精神上被引导必须尊奉的价值观完全是两码事。这种价值观上的分裂在反修防修的文学作品中可以见出一些端倪。就以城市人口(特别是城市知青)“上山下乡”为例,从公开的舆论宣传看,哪个不拥护?哪个不以此为荣?但待到“文革”一结束,官方的说法和政策一改变,回城之潮便一浪高过一浪。这时才明白,《年青的一代》所描绘的林岚和李荣生那种急于下乡的迫切性和为此闹出的喜剧性,完全是虚假的。在《千万不要忘记》中,工人李少纯的爷爷(一位农村的老贫农)说,他本来希望孙子在农村多锻炼几年再进城当工人,这也是一笔不真实的描写。不少作家往往把飘在宣传文化之高空的人造的彩球,当成了现实生活土壤上开出的有生命的花。58年与六十年代许多歌颂所谓“农民巨大的社会主义积极性”和“共产主义风格”的作品,如《朝阳沟》、《李双双小传》等等,都有这个特点。价值观上“理”与“实”的分裂、“说”与“做”的差异支撑着公共舆论的虚假性与欺骗性。于是一个国家说假话成风,说实话困难,此风起自“大跃进”的1958年,在六十年代反修防修中进一步强化,“文革”中更加体制化,至今已成了一笔摆脱不掉的民族文化的“遗产”。

“五四”以来的现代文学,不管如何政治化,叫它正面而且艺术地歌颂瞒和骗的虚假现实总是困难的,总会遭遇到艺术逻辑、人性逻辑的强烈反抗。《霓虹灯下的哨兵》曾因它的喜剧性所透出的活生生的人物性格与家庭生活气息而感人至深,但它的核心价值观——现代城市资产阶级的“香风”是诱人变坏的恶魔,人们并不接受,所谓“南京路上好八连”不论反修防修多

么彻底,最终也决不可能拒绝那些被斥为“修正主义”而实际上是普世性价值的东西,不可能逃避军队现代化的道路。这种价值观分裂造成的矛盾,创作人员终于感觉到了。1965年2月9日《人民日报》曾报导,南京军区前线话剧团的剧作家们在反修防修作品的创作中遇到一个大困难,就是他们笔下的正面英雄人物,很难在道理上说服那些持修正主义观点的人物。显然,这困难是难以用文艺的手段克服的。上述《年青的一代》中林育生为自己“修正主义”所作的辩白,特别是他对个人幸福生活的要求,他的对立面萧继业是难以有理有据地说服他的。当时正在发表的“九评”中那些批判修正主义的言论,在今天看来不是都成了国际大笑话了吗?诚如一位海外的研究者所指出的:六十年代反修防修斗争的“后面有权力、暴力等强制的支持,但一个作家,即使他是一个忠实于毛泽东思想的作家,却无法在他的作品里使毛泽东思想在理论上、思想上战胜修正主义”^①。江青似乎也发现了这个困难,所以她在“文革”中暂时抛弃话剧这种极有利于反映现实生活的现代戏剧样式,而把眼光转向了一种更便于为政治宣传服务的古老艺术——京剧,遂有八个“革命样板戏”的诞生,而且也暂且不敢大量触及反修防修这个题材了——八个“样板戏”中只有《海港》触及这一题材,是最失败的一部。

2009年2月28日完稿于跬步斋

^① 董保中:《文学·政治·自由》,尔雅出版社1978年版,第109页。

“现代戏曲”的三种美学趋向

陆 炜

自上个世纪八十年代一大批富有现代意识的主要是新编古代戏的戏曲佳作推出以后,戏剧理论家、戏剧史家应该意识到一个事实:从五十年代推出“戏改”成果开始,到这一大批佳作,已经构成了一个坚实可观的作品现实,从数量到质量都称得起是一个戏曲时代。戏曲的现代化已经不是一个渺茫的希望和刚刚开始的了!笔者认为,这就是我们长期梦想的、呼唤的“现代戏曲”。

现代戏曲有许多的问题需要研究^①。本文欲探讨现代戏曲的美学趋向问题。就是说,现代戏曲必有它的美学风貌,我们需要把握这方面的基本走向。这个问题的探讨具有清理和勾画出现代戏曲形象的意义。

^① 见拙文《论第四种戏曲美》,载《戏剧艺术》2006年第1期。该文论及现代戏曲艺术形态的由来、戏曲美学史地位、戏曲特性的保持等问题。该文把现代戏曲的特征归结为八点:“1.思想内容具有现代性。2.剧本的文学及音乐形式采用京剧为代表的地方戏形式,而不用杂剧、传奇形式。3.情节的内部结构是西方的冲突概念和中国的传奇概念的结合。4.戏剧类型采用西方悲剧、喜剧、悲喜剧的概念,打破悲欢离合的套子和悲喜因素综合的概念。5.注重塑造人物,突破人物描写的类型化。6.使用既有诗意又口语化的现代语言。7.表演采用昆剧、京剧而下的传统表演方式,但减少陈腐俗套,变得明快,并在活用旧程式、使用新手段上有所创新。8.剧场审美不是游戏式的,也不是煽情式的,而是既有动情因素又有思索品格的。”这种归纳不管准确性如何,已经可以将现代戏曲与传统戏曲区别开来。

问题如何入手？需要先做一点清理。

现代戏曲作品的推出至少可以追溯到欧阳予倩 1928 年创作的《潘金莲》，该剧表现出唯美主义的风貌。这种风貌不是普遍性特征，所以采取排除的态度。

现代戏曲作品的成批推出在 1949 年以后，大约可以分成三波。第一波是在《白蛇传》(1950)、《猎虎记》、《天仙配》(1954)等引领下，自 1956 年至六十年代初推出的一批优秀的戏曲传统戏整理、改编作品（如《十五贯》、《搜书院》、《团圆之后》、《连升三级》、《春草闯堂》、《李慧娘》、《谢瑶环》等十数个作品）；第二波是 1964 年全国京剧现代戏观摩大会开始推出此后统治文艺界十余年的“样板戏”；第三波是文革后推出的主要是新编古代戏的众多佳作（如《新亭泪》、《秋风辞》、《巴山秀才》、《徐九经升官记》、《南唐遗事》、《曹操与杨修》等数十个优秀作品）。其中，第二波作品具有鲜明突出的美学风貌。简单概括之，可以名为“英雄化”。表现在总是革命题材、“高大全”的英雄人物、贯穿着高亢激昂的情绪、充溢着慷慨壮美的语言。这种风貌具有某种代表性，它是左的时代的美学风貌。但从戏曲现代化的长时段看来，这却是一时间的怪胎。所以，对此种风貌也采取排除的态度。现代戏曲的美学趋向要到第一波、第三波的作品中去寻找、概括。

笔者认为，1949 年以来的当代戏曲美学趋向，在思想现代性的前提下分为三途。以下分别述之。

一、集中浓烈、奇异恣肆

这种美学倾向来自重视新思想方面追求的作品。这类作品在现代戏曲中最多，其原因无需多说。其间情况复杂。以下先谈如何表现新的思想，再转入美学风貌的问题。

从如何表达新思想看，现代戏曲可以分成幼稚期（1928—1945）、保守期（1949—1976）和开放期（文革结束以后）。幼稚期

的表现可以田汉的《杀宫》(一场京剧,发表于1939年)为例。该剧写李自成进攻北京,城破之际,崇祯皇帝逼令皇后自尽,又动剑杀死贵妃和两位公主,欲再杀三名王子,但手下太监愿保他们逃出京城。崇祯流着泪嘱咐道,若得逃出,不望他们重兴明室,只望他们做个自食其力之人,因为不能自立谈何救国。不可引清兵入室,因为明朝亡于流寇,但流寇是中国百姓,若为打流寇向清国借兵,中国就要做外国的奴隶,所以万万不可。这里崇祯所说的,其实是田汉的思想。这种不顾历史可能性和人物性格逻辑,把现代思想硬加入戏中的做法,就是幼稚期的特征。此前的《潘金莲》把潘金莲写成具有充分自我意识能够自主追求爱情的现代女性,这是抗战中普遍的“旧瓶装新酒”的做法,甚至田汉1944年作《金钵记》,在白蛇故事中加入抗战内容,都属此类。1949年以后的新戏曲作品中,幼稚期的特征消灭了。但所表达的思想,不外歌颂爱情自由、歌颂勤劳勇敢、同情劳动人民、抨击封建统治者、宣扬爱国主义、革命英雄主义等。这些思想主题扫除了封建糟粕、适应了新社会,但多为各时代共通的价值观,并没有多少真正立足于科学、民主、自由基础上的现代思想。故称这一段为保守期。文革以后的优秀戏曲创作,其思想追求表现出鲜明的现代性,故称开放期。

新思想的表达将带来什么戏曲美学的追求呢?这个问题无论是理论界还是实践家都没有提出来过。被提出来,并成为关注焦点的是新的思想内容引起戏曲形式变化的问题。1949年11月2日,正当“戏改”运动正要在全国大规模展开的时候,京剧界的代表性人物梅兰芳发表了一个强烈的看法:

我想京剧的思想改革和技术改革最好不必混为一谈,后者在原则上应该让它保留下来,而前者也要经过充分的准备和慎重的考虑,再行修改,才不会发生错误。因为京剧是一种古典艺术,有它几千年的传

统,因此我们修改起来也就更得慎重,改要改得天衣无缝,让大家看不出一点痕迹来,不然的话,就一定会生硬、勉强,这样,它所得到的效果也就更小了。俗语说:“移步换形”,今天的戏剧改革工作却要做到“移步”而不“换形”。^①

“移步不换形”说的实质是一种担忧或焦虑:在政府发动的戏曲改革中,戏曲大举表达新思想势在必行,戏曲的形式也可能变化,被改得不像戏曲了。此说一出,立即引起轩然大波。迫于压力,梅兰芳收回了这一观点^②。这个问题上的普遍认识,反映在田汉1950年写的《一年来戏改工作答问》^③中:“这问题在马列主义者是早已解决了的。……但为避免急躁地解决思想问题,我们同意先提改造内容,即先移步,只要移步也就慢慢会换形了。这就是说:只要改内容,内容自然会决定形式。”显然,人们坚信这样的逻辑:新思想的表现必将带来戏曲形式的变化和美学的变化。

但从五十年代到样板戏时期,戏曲的形式并没有重大的改变。这是怎么回事呢?表现新思想带来美学新风貌的问题难道只存在于想像之中吗?

对这种困惑,笔者认为可以有三种解释,而实际上三种解释的情况兼而有之。一种解释是,思想还不够新。在新思想的幼稚期,做法本就是“旧瓶装新酒”,所以不存在改形式的问题;到了保守期,思想的确不够新,所以不足以引起戏曲形式的变化;第二种解释是,戏曲形式的容量足够大。以京、昆为例,本

① 张颂甲:《“移步”而不“换形”——梅兰芳谈旧剧改革》,1949年11月3日天津《进步日报》。

② 梅兰芳1949年11月27日在天津一次座谈会上作了另外的表态:“我现在对这个问题的理解,是形式与内容的不可分割,内容决定形式,‘移步必然换形’。……这是我最近学习的一个进步。”(见张颂甲《向旧剧改革前途迈进》,1949年11月30日天津《进步日报》、《天津日报》。)

③ 田汉:《一年来戏改工作答问》,1950年10月3日《光明日报》。

来就是上至王公贵族下至贩夫走卒各种人物无不能演,文戏武戏歌舞戏说白戏无不齐备,慷慨抑郁华丽粗俗庄重滑稽各种风格无不能应,这种几乎包罗万象的艺术能力的确不会因为剧本中表现了一点新的思想就难以应付,从而出现形式的重要改变。实际上,戏曲形式受到的挑战只是在京、昆这样的老剧种演现代戏的时候,仅限于人物表演技术需要打破原有的行当界限,表演现代生活缺少了现成的程式动作。第三种解释是,形式和美学的变化其实已经发生了,只是我们没有意识到。直到样板戏为止,戏曲的舞台表演形式的确没有重大的变化,发生了变化的是剧本的场次减少了。1950年田汉创作成功的京剧《白蛇传》是16场,1953年首演的京剧《猎虎记》是18场。到1956年推出的《十五贯》为8场,当年的《团圆之后》为8场等。六十年代中期推出的样板戏:《红灯记》11场、《智取威虎山》10场、《海港》7场、《沙家浜》10场、《奇袭白虎团》9场、《龙江颂》8场、《杜鹃山》9场,等等。这里传达了什么信息呢?是剧情结构宗旨的变化。旧传奇的剧情是以叙说一个传奇故事的始末为宗旨来结构的,所以十分冗长。清初李渔的剧本有意缩短,已经从传统的四五十出减到三十出,但宗旨没有变,所以无法再少。五十年代初的剧本已经有了写一个冲突以表达主题思想的宗旨,所以场次大幅度减少,但还是顾及到叙说传奇故事的始末,所以要十多场。1956年开始推出的优秀剧目已经完全以写一个冲突,用其因果关系传达思想为宗旨来组织情节了,所以又大幅度缩短。而样板戏中的不少剧目又变成了英雄传奇,所以场次又有所增加。这种结构宗旨的深刻变化过去只当作情节趋于整练,所以就意识不到。

然而,文革结束以后,情况有了重大的改变。从京剧《司马迁》(1979)、《徐九经升官记》(1980)、莆仙戏《新亭泪》(1981)开始,一大批思想具有现代性的优秀戏曲作品在八十年代奔涌而出,九十年代势头虽有所低落,好作品仍然众多。小计起来,产生广泛影响的力作不是十数个、数十个,而是数以百计。这些

作品不仅能够用现代意识尖锐地批判现实、反思历史,而且能够深入人的内心世界,相当一批作品更能够超越社会、道德的层面,从哲理、审美的高度观照人类活动。这些作品的艺术形式趋于开放,象征、表现、意识流、荒诞化等手法被引入戏曲,现代歌舞、民俗场面、新的舞美设计思想、现代的技术手段被搬上舞台,新程式创造上也有所突破。被称为“探索戏曲”的京剧《曹操与杨修》、《洪荒大裂变》,昆剧《南唐遗事》,湘剧《山鬼》,川剧《潘金莲》、《田姐与庄周》,桂剧《泥马泪》,评剧《风流寡妇》等,以至九十年代的淮剧《金龙与蜉蝣》、京剧《骆驼祥子》等作品,就是这种面貌的集中代表。如果说五六十年代人们还在探索能不能和如何推陈出新,那么八十年代后的戏曲已经是一片推陈出新的大潮。戏曲表现新思想带来形式和美学的改变,已经是明显的现实。

这种改变,主要不是表现在表演形式上。因为舞台演出形式虽然趋于开放,但并没有达到冲垮传统表演形式体系的程度,京、昆等历史悠久的大剧种大体谨守着原有的形式,比较年轻的剧种只是更趋向歌舞性的发挥。主要的、深刻的变化在于戏曲美学风貌的改变。新的美学风貌首先可以归结为集中浓烈。新思想表现“开放期”的戏曲,场次一般在8场以下,甚至是无场次(如《山鬼》、《田姐与庄周》、《骆驼祥子》),鲜明地坚持着按照表现思想的逻辑层次需要来构造剧情的宗旨,绝大部分剧作集中写一个事件,这就造成了集中浓烈。传统的全本戏曲由于写一个传奇故事的始末,戏的形态像一条长河,虽然有几处激浪,总体面貌是曲曲折折舒缓迂徐的,可以轻松观赏的,集中浓烈的戏曲的面貌却变得像一座崛起的陡峭大山,给人以冲击和震撼。新的美学风貌进一步可以描述为奇异恣肆。这样的例子可以说俯拾皆是。如《曹操与杨修》中“灵堂杀妻”一场:曹操发现误杀孔文岱,却声称“老夫素有夜梦杀人之疾”。他设了灵堂为孔文岱守灵一夜。杨修拒绝一同守灵,却把曹操赐他的锦袍叫曹妻给守灵的丈夫送去御寒,他以为曹操不能杀妻,便

只得承认谎言。但曹操见了锦袍竟逼妻子自刎。杨修的露才扬己咄咄逼人和曹操的拥权自重文过饰非就是通过这样的情节表现出来。如《喜脉案》写说真话,情节是公主未婚先孕,难坏了太医和众大臣,说假话说真话都要掉脑袋。又如《画龙点睛》写整顿吏治,李世民寻访贤才落荒民间,出现“真皇帝遇见土皇上,我的官把我敲诈光”的荒唐境遇。再如《金龙与蜉蝣》揭露权力对人性的毒害,情节是金龙为了保住皇位相传,杀死忠臣并要断其后裔,无意中阉割了亲生儿子蜉蝣、霸占了儿媳,等到真相大白,蜉蝣自杀,金龙痛惜,又惊喜还有孙子子孓,子孓却在接受爱抚时将爷爷一剑刺杀,临终的金龙看到小孙子心狠手辣,是其一脉,不禁欣慰赞叹。现代戏曲的这种风貌不是偶然发生的。因为戏曲的情节艺术有着“传奇”的传统,习于写未曾经见的奇异事件,而不擅于从平凡的生活中挖掘令人震撼的内涵,还因为戏曲艺术本性是一种歌舞剧,表现的新思想需要诉诸恣肆张扬的抒情表现,所以现代戏曲在表现新的思想时的集中浓烈与话剧相比有着自己鲜明的特点。戏曲的集中浓烈格外注重构成奇情异事,并且追求戏剧情势的发展狂风暴雨般地进行,人物命运运动辄大起大落,人物态度瞬间翻云覆雨,戏剧情境常常匪夷所思,事件的发展极其出人意料。集中浓烈、奇异恣肆是重思想追求的剧作的普遍美学风貌。

二、泼辣轻松、酣畅淋漓

这是现代戏曲美学风貌的第二种倾向。它来自重娱乐追求的作品。这种倾向的作品并非不表现新思想,而是作品的重心并不在此。例如六十年代出现的小喜剧《打铜锣》,主题是不能沾公家的便宜,这个思想根本是无需证明的,给观众欣赏的,只是打铜锣的人如何巧妙地斗败了一个自私泼辣的女人,不让她把自家的鸭子放到大田里去的过程。

莆仙戏《春草闯堂》是曾演遍全国的好戏,可做这种路子的

代表。冷静观察可以发现,该剧的情节基本是陈套。戏的起首,是相府千金李半月带春草游山,遭遇礼部尚书之子吴独,他曾求亲不成,在此遇见便恣意调戏,幸得薛玫庭相救,李对薛心生好感。这是英雄救美的陈套。李去后,吴独又抢民女,并将其打死,薛愤然出手,竟使吴独毙命,薛便向官府自首。这是恶少横行,英雄为民除害的陈套。接下来尚书夫人来到西安府堂上,要知府胡进将薛立毙杖下,这是常见的仗势压人情节。春草闯到堂上阻刑,无奈编造薛是相府姑爷,此情节突兀,但仍属事急从权的套路。此事后来的发展,是春草见小姐巧言激将、京城李相国杀人灭口(密令胡知府杀薛玫庭)、李半月与春草偷改书信,胡知府送婿上京邀功请赏、李相国无奈认婿将错就错,都仍然是习见的旧套。旧套并非不可用,因为它们是经过锤炼的具有高度戏剧性的情节。问题在于,这个戏为什么没有陈旧之感,却只见新意盎然、妙趣横生?原因应该是时代精神的灌注。这里的时代精神,一是劳动人民伟大,“卑贱者最聪明,高贵者最愚蠢”的观点,二是新中国妇女翻身做主刚健明朗的底气。所以春草这个丫环具有一种气概,敢闯敢干无所畏惧。春草富有正义感、热心助人、聪明机巧且能言善辩的特征,显然借鉴了红娘形象,但她又不像红娘,她是小姐身边的“孔明军师”,这种丫头大有西方戏剧中源远流长的聪明的仆人的影子。小姐李半月也是精神比较解放的形象。她和春草让全剧满是清新的气息和明媚的景象。有了这个思想基础,作者的力气就花在施展编剧技巧,写出既深通人情世态又极尽酣畅淋漓的好戏来。

从冒认姑爷的谎言到李相国认下女婿,事情几乎不可能,其中有两处最不可能,一是“证婿”,李半月怎么会认可春草的谎言?二是“认婿”,李相国怎么甘心认下女婿?该剧在这两处给了观众最充分的娱乐享受。薛玫庭究竟是否相府姑爷,胡知府要春草带自己去相府问实,但春草想到回去没法交代,却一味磨蹭不肯前行,先是落在后面,后来干脆坐下不走,知府先是

下轿同行,后来干脆让春草坐轿,这场一急一慢的赶路的好戏是全新的创造,清新可喜,也吊足了观众胃口。到了家,春草向小姐报告,先是巧言激将,将认同报恩的小姐逼得没有退路,只得任春草安排秋花婢扮小姐来应付,不想被胡知府看破,小姐只得自己现身,但承认婚姻如何好说?春草帮腔道,“我家小姐乃闺阁千金,婚姻之事,公堂已言,如今示意即可,何须明言”。听到这话,李半月道:“女婢之言是也。”胡知府听此,觉得达到了确证的目的。圆谎这一似乎不可能的环节就此轻巧度过。“认婿”一场是全剧高潮。相国李仲钦不知道他指令杀人的信已经被添笔改动,更不知道胡知府大张旗鼓送“婿”上京轰动全国,所以这一日大批官员登门贺喜,不由大惊!随着六部大臣、老太师接连登场,发觉局势已经失控,待到送来天子赐下的匾额,他已经濒临精神崩溃。戏剧情境已经浓墨重彩地铺排起来,往下如何发展?作者写出了三个层次的好戏。首先是众大臣提出要见姑爷,李仲钦不禁冷汗重重:哪里有女婿?怎么应付?胡知府就在这时上场了。先担心是送来人头,等知道是整个人送来时,他又是狞笑,又是癫狂,使得举座大惊。第二个层次是薛玫庭上场,李仲钦又一次大失态,“吓”的一声,将薛推倒在地!憋了半天才说出一句话:“逆婿呀……你竟敢……到这个时候才来。”第三个层次是杀春草。现在婚礼不能不办了,事情之起,由于春草闯堂,于是杀此丫环就成了泄愤之途。妙在小姐和春草的应对让李相国如梦初醒。小姐说“奴家证婿改书,不过出于义气”,春草说“半点不涉私情,何时答应成礼”?她们要出堂前,让刑部尚书重审此案。这一下情势倒转过来,变成了父亲苦求女儿结婚,否则就不能保全自己。求女儿不成,只得求春草收拾局面,于是阁老认婿,李半月、薛玫庭就此成婚。《春草闯堂》全剧紧凑、巧妙、酣畅的程度,超过了古往今来的中国戏曲作品,给观众极大的满足。

这种路子的代表性作品还有川剧《拉郎配》、高甲戏《连升三级》等。可以看出,它们多为喜剧,着重追求泼辣轻松、酣畅

淋漓的戏剧性情节。作品数量虽不如追求思想的多,但娱乐性情节在古典戏曲中本有强大的传统,新戏曲以此构成完整的作品,已经有完美的表现,美学特色鲜明。这是一种可以大力发扬的路子。

三、典雅沉静、委婉细腻

这种美学趋向来自重情韵追求的作品。这种作品在现代戏曲中数量更少。大约只能划出从孟超的六场昆剧《李慧娘》(1961)到王仁杰的五场梨园戏《董生与李氏》这样简单的线索。然而这却是一个值得重视的倾向。正因为与主流相异,这种路子的创作是完全自觉的。

《李慧娘》写南宋权臣贾似道的姬妾李慧娘,仅在西湖上对爱国而敢言的裴生感叹了一句:“壮哉少年!美哉少年!”回到府中,就被贾一剑刺死,鬼魂冤苦,大闹贾府的故事。该剧从主题思想说,似乎为控诉统治者的残暴,并无新鲜之处,从情节言之,没有什么冲突纠葛、波澜起伏,不过是写李慧娘的心情冤苦,那么其动人的力量何在呢?回答就是情韵。

《李慧娘》的内容是人道主义的:生命不能蔑视,如果一个年轻美好的生命被随意灭杀,她是死不瞑目的。所以该剧着力写的是写李慧娘这一个冤魂的感受而不是阶级斗争的冲突。一言丧命的过程,只用第二场《游湖》和第三场《杀妾》写完,其中没有冲突的构成和心理的展开。第一场《豪门》写李慧娘的心情压抑,是一个人的抒情戏。第四场《幽恨》,写鬼魂夜游园中,也是一个人的抒情戏。第五场《救裴》,是鬼魂进入府内书斋,对被绑架来的裴舜卿倾诉冤苦,该场结尾处,又阻拦杀手,将裴生放走。第六场《鬼辩》则是鬼魂来到贾似道堂上,对贾似道说出自己的心情:一是大喝“放裴生的人在此”,自白“生时虽没和他有私情来往”,死后则“把你集芳园当作了西厢,刚和他拜盟焚香,愿结下来生的姻缘帐”;二是发泄,“待俺把血头颅向你心窝一撞!你要知道,俺李

慧娘生前受欺死后强梁”！所以《李慧娘》在形式上就是抒情剧，美学上则必然走追求情韵的道路。相应地，其文辞则走向追求恢复文雅传统的方向。如第一场写李慧娘心情的〔鹧鸪天〕：

强整慵妆，
懒步画廊。
心伤愁进半闲堂。
鲛绡湿透千行泪，
幽恨绵绵苦断肠。
苦海深，波涛骤，
风雨浮舟。
谁似俺愁多恨久，
新来瘦，非关病酒，
那堪经秋。

孟超的《李慧娘》对抒情样式、情韵美和文辞雅的美学追求，在文革前是罕见的，这是对古典戏曲美的追寻，代表着戏曲传统戏改编走向深入的重要发展。可惜的是，在当时引人注目的反倒是“鬼戏”本身。这种追求情韵，讲求典雅沉静细腻的美学倾向只有到了文革以后才有人自觉地追求和发扬，这就是福建剧作家王仁杰。

如果说孟超的美学追求还裹挟在六十年代主张阶级斗争的潮流中，需要分析辨认的话，王仁杰的美学追求却是一眼就可以见出的。因为他对戏曲传统的古典美深怀敬畏，认为这种美才是戏曲的“本分”，并明确地以恢复这种古典美为自己的使命。他始终以古诗词的语言写剧本，所有的剧本都以追求情韵为宗旨。他被称为“福建最后一个古典戏曲诗人”^①。《董生与李氏》写声称“畏天命、畏大人、畏贤人、畏妇人”的书生董四畏受老员外临终之

① 王评章：《王仁杰散论》，《剧本》1995年8月号。

托,防其年轻的夫人李氏改嫁而进行监视,结果反而情难自己,监守自盗,成就好事的故事。如果说《李慧娘》是一部“鬼戏”,这部戏则是一部“人戏”。主题是表现人欲本不该压抑,也不见得新鲜。情节也没有什么冲突纠葛、波澜起伏,不过写董生的尴尬、彷徨,所以体制也特别短,仅5出。其受到欢迎,就在于写出了情韵,写出了人情和其中韵味。董生最初面对朋友的临终嘱托,觉得此事荒唐。无奈老员外不肯闭眼,只得权且应承。应承后他又要忠人之事,每日监视不懈。监视中,实实在在的注视让他意识到诗文中对于美人的描写原来是这样具体真切,起了非分之想。由不能发现不轨行为想到幽期密约必在私室,从而登墙夜窥,却又在墙头上自嘲自叹反省不已。入了内室,落入李氏彀中,成了个身不由己。成了好事又落荒而逃。终至在老员外墓前为自己的行为辩护正名。李氏问他怎么变得气壮口利了,回答却是“若不是他肆意曲谤圣贤书,辱我千年道统,更要残害夫人,学生一时都也胆怯无词”。这种戏剧性的描写不是以嘲讽逗人一笑,而是对人情、人性、人生的细细品味,写出了个中韵味,而且词句古雅,风格幽婉沉静,大得古典美的真谛。如果孟超的《李慧娘》是新戏曲突出地追求情韵美的滥觞,那么王仁杰的一批作品清晰地推出了重情韵的新戏曲作品的美学形象,使我们意识到这是新戏曲美学的重要一路。

四、三种倾向的传统渊源

我们该怎样来看待存在三种倾向这件事呢?笔者认为,它们不是偶然发生的事物,也不是随意拈取的现象。三种倾向的发生有着历史和逻辑的依据。简言之,它们都有传统戏曲的根源,三者并存是现代戏曲对传统戏曲美学的拆分。

王季思先生应用西方的悲剧、喜剧概念,编有《中国十大古典悲剧集》和《中国十大古典喜剧集》两书,影响广泛。但《牡丹亭》这样杰出的名著却未能入选。其实《牡丹亭》这样无法断定

是悲剧还是喜剧的作品才是最有代表性的。因为悲欢离合的套子、悲喜因素的并存与和谐是传奇作品的普遍情况。传奇冗长,一次不能演完(如《牡丹亭》有55出)。这是因为戏曲最重者是曲,每一出是取情节发展中的一个情境、一种情韵写成一套曲子,因此情节曲折委婉细腻,进展就慢。如《牡丹亭》中杜丽娘游园惊梦一事,先有第7出“闺塾”发现花园,接着有第8出“劝农”造成老爷下乡不在家的条件,然后有第9出“肃苑”吩咐花郎打扫花园预作准备、第10出“惊梦”写游园怅然和回家后做梦、第11出“慈戒”写夫人指责游园不当、第12出“寻梦”写杜丽娘重返园中畅抒情怀。由于委婉、冗长,传奇不能只有典雅沉静,必须有戏谑、热闹的情节来平衡,更造成体制庞大。庞大的结果,从文学说,是情节数量大大超过表达思想的需要,从剧场来说,就是整本传奇解体成为折子戏。现代戏曲在创造过程中采用的是地方戏时代的板腔体形式,但并不欲继承地方戏时代主要是折子戏的现实,而是要恢复剧本的完整性。这种恢复,却不是恢复到传奇的庞大冗长状态,而是追求整体精炼、冲突集中、情节以表现主题为限。这就造成改编旧戏的时候把旧本中能够直接体现冲突、表现主题的情节集中起来的自然过程,新创剧目也自然遵循同一原则。这就是前述的第一种倾向。但与此同时,人们会发现古典戏曲中喜剧化、戏谑性的成分相当发达,把它们集中起来写成完整的剧目,这就出现了前述的第二种倾向。随着戏曲推陈出新过程的深入,戏曲文辞美、情韵美的传统未得到很好继承的问题会被人们意识到,于是,王仁杰这样重视和努力恢复文辞美、情韵美,讲求典雅委婉细腻风格的追求必然会出现。这就产生了前述的第三种倾向。这就是前述三种倾向的历史渊源和出现的逻辑。

由此看来,三种倾向的并存争辉是必然的现象,是现代戏曲美学构成的健康态势。可以预期,三种美学趋向并存的格局将会长期存在。其中每一种趋向都有高度的价值和继续发展、完美的前途。

三起三落的新中国戏剧

——剧本出版五十年研究

陆 炜

2009年,是新中国成立六十年。目前戏剧的状况,大体是衰弱、低迷。在世纪之交的时候,有许多文章回顾过去五十年戏剧的经历,展望新中国戏剧进入新世纪的前景,有不少真知灼见。但没有一篇文章依据详细的统计资料。由于编撰《中国当代戏剧总目提要》的原因,笔者系统地搜集了1949—2000年的剧本资料。其中,五十年的剧本书籍(单行本和剧本集)出版资料,主要依据国家出版总署、中国版本图书馆所编的《全国总书目》^①。这份资料可以从一个角度提供当代戏剧史的许多信息。本文的意图,限于从中展现五十年新中国戏剧的总体盛衰图景,并探讨中国当代戏剧发展的几个问题。

本文的研究方法主要是数字统计与分析。于是,为了研究问题的需要,列了若干统计项目^②(剧本书籍统计数字的单位为

① 《全国总书目》每年一册,分类记录当年全国出版的书籍。五十年中,有两段时间没能按年度出版,一是1949—1954年合为一册,一是1966—1969年合为一册。总的说,资料是完整的,也是权威的。

② 这些项目包括每年的出版总数、单行本数、剧本集数、戏曲老戏、戏曲新戏、京剧老戏、京剧新戏、话剧老戏、话剧新戏、歌剧与歌舞剧等项目。京剧出版数字是包含在戏曲出版数字之中的。新戏、老戏之分,新戏是指1949年10月以后创作(含改编)的当代剧目,“老戏”既包括传统剧目,也包括新中国成立之前创作的现代剧目(对于戏曲,这种剧目很少,对于话剧,就是现代话剧剧目)。

出版物的“种”^①)。统计的结果,首先引人注目的就是历年的总数变化。以曲线图显示如下:

表 1 1949—2000 年剧本书籍出版年度总数变迁曲线图

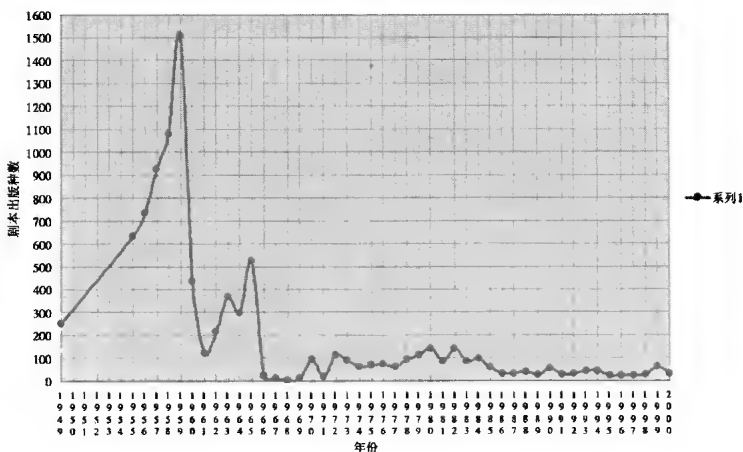


表 1 给人的最强烈印象是曲线的起伏非常大,1959 年竟达到 1509 种,1968 年不到 10 种! 进一步观察,五十年曲线的起伏有五十年代、1962—1965 年和八十年代前期三个高峰,总体呈现为三起三落。它透露了什么戏剧史信息呢? 我们需要分段解读。

一、戏剧体制造就的繁荣

第一段:第一个起落——1949—1961 年。

表 1 显示,这一段的上升期正好是整个五十年代,其特点是高位运行、节节攀升。下降期则是在 1960、1961 两年中直线下落。下落显然是遭遇经济困难时期所至。难解释一点的是上

^① 同一剧本(或剧本集)出多个版本的,计为多种。多卷本书籍只计为一种,如《六十种曲》、《郭沫若剧作全集》。新编丛书,则每出一册计为一种,如《京剧汇编》。

升期,因为数字显示的是剧本出版极度繁荣,它意味着当时的戏剧也是极度繁荣吗?

我们面对着一个关键的问题:剧本的出版与戏剧的状况是什么关系?

在所有的书籍中,剧本(舞台剧剧本)的出版最具特殊性。因为剧本主要是供上演的,而不是供阅读的。小说是供阅读的,所以,出版是正常的,手抄本是非常的。舞台剧本则不然,手抄本(现在多为打印本)是正常的,因为手抄若干份就能供一个剧团排演的需要。如果出版,那就非同寻常,说明这个剧本能够流行,会有许多剧团演出,出版能够卖钱。所以剧本的出版虽然常见,但在剧本总数中却是少数。大量出版剧本的情况是不容易出现的。剧本当然也可以主要为阅读而出版,但这样的剧本一定是经典,至少是精粹,而且通常是剧本集。主要为阅读出版,而又是单行本的,必然是经典,而且数量非常少(如《西厢记》、《牡丹亭》、《雷雨》等)。总起来看,主要为阅读的剧本集和单行本不可能多,一年出版几十种就是很高的数字,剧本书籍出版超过每年几十种,就是剧本出版的繁盛,其中一定是有多种供演出的单行本出版。于是,剧本出版的繁盛反映社会对演出剧本的需要,一定意味着演出繁盛。同时,剧本出版繁荣时,出版数字和当时的剧本创作也是正比关系。因为,虽然流行的剧本不一定是新创作,但新创作总是为当下演出而写的,其在出版供剧团选择的剧本中通常是多数。

从以上道理看来,五十年代的剧本出版数字显示出一种极度的繁荣。从一般的出版动机出发很难解释。市场怎能在一年中欢迎数百上千种剧本呢?当然,也有撇开商业动机的出版:剧本有学术价值、宣传价值等,个人、团体、国家赔钱也要出。但会达到在一年中数百上千种吗?不过存在的东西必有其合理性。让我们来看五十年代剧本出版分类数字的统计。

表 2 五十年代出版数据统计

年 度	1949—1954	1955	1956	1957	1958	1959
总 数	968	633	732	925	1081	1509
戏曲老戏	178	268	293	492	353	285
戏曲创作	412	207	220	259	396	867
话剧创作	186	109	153	95	135	172
话剧老戏	34	7	2	15	4	15
歌剧、歌舞剧	168	37	64	64	118	190

表 2 显示,话剧老戏(即 1949 年前创作的话剧剧本)的出版数字很少,对总数的高低没有多大影响。历年出版总数高位运行并节节攀升的局面实际上是由其他几项决定的。

戏曲老戏的出版数字很大。这是因为新中国成立伊始,一场由政府组织领导的戏曲改革运动(以下简称“戏改”)就轰轰烈烈地在全国展开了,戏改中的一项重大工作,就是挖掘、整理传统剧目。此项工作的成果数量巨大,且需要出版才能保存,于是戏曲老戏出版的数字巨大(剧本数字远远大于出版物数字,因为大量的出版物是剧本集形式)。1956 年是挖掘、整理工作得到大力推进的高潮年份,这就使得出版数字在次年,即 1957 年达到高峰。1958、1959 年,这些成果继续推出,老戏出版仍然保持很高的数字。应该说,表 2 显示的戏曲老戏出版数字及其变化正是戏改中传统戏挖掘、整理成果的正确反映。

除去戏曲老戏,戏曲创作、话剧创作、歌剧歌舞剧三项其实可以一体看待,因为都是新剧目创作,且都数量巨大。该怎样解读呢?由于数量大,我们可以把精英戏剧和精品戏剧的因素除去。精英戏剧指的是和主流意识拉开距离,能表达一点作者思想的戏剧,在文革之前,精英戏剧仅仅是出现于 1956 年到 1957 年上半年的所谓“第四种戏剧”,总共只有《布谷鸟又叫了》、《洞箫横吹》、《同甘共苦》等寥寥几种,它们的出版和被禁止出版对剧本出版总数显然构不成什么影响。精品戏剧指广

受欢迎的优秀作品,1950年代推出的有独幕话剧《刘莲英》、《妇女代表》等,多幕剧如京剧《猎虎记》、黄梅戏《天仙配》、京剧《白蛇传》、越剧《梁山伯与祝英台》、沪剧《罗汉钱》、评剧《刘巧儿》、昆剧《十五贯》、越剧《搜书院》、话剧《关汉卿》和《茶馆》、豫剧《朝阳沟》等,可以列出二三十种,阵容相当可观。但平均每年推出的不过一两部到四五部,尽管每个戏都有几种版本,但即便每个戏有十种版本(实际上历年累计,没有一个多幕剧剧本达到十种版本,少数独幕剧如《刘莲英》,被改编或移植成多个戏曲剧种的剧本,总计则超过十种版本),也不能对于每年几百种(1959年一千多种)的新剧本出版总数有多大的影响。所以,我们可以推断,构成庞大出版数字的主要是群众性创作潮流所产生的剧本。当一一阅读每年的具体剧目时,我们发现这种推断是正确的:在数字庞大的新剧本中,绝大多数是小戏曲、独幕话剧和小歌剧,如果说精品戏剧算一流作品的话,这些只是二三流以下的作品。它们是按照文艺工具论的需要,配合着历次政治运动创作的,不管是土地改革、恢复生产、普及婚姻法、抗美援朝,还是镇压反革命、三反五反、合作化、反右派、大跃进、人民公社化,什么运动来了就歌颂什么,宣传相关政策,描绘出现了新气象。统计数字告诉我们,这样的群众创作潮流在五十年代从没有衰落过,1957年的反右派运动也没有对它产生负面影响,一直发展,到1958年的“戏剧大跃进”达到高潮。戏剧大跃进是一个荒谬的事物,但剧本的生产没有新机制,是一贯的,不过在1958年变得狂热罢了。当时产生的剧目数以万计,绝大多数随即消失,但还是有一批得以出版。反映在统计数字上,就是当年的新剧本书籍出版总数达到649种,比上年的418种猛增231种,次年(1959年)的新剧本书籍出版数字达到1229种,比1958年的649种猛增了580种。

这里的问题仍然是为什么要出版那么多?产生多少剧本是一回事,出版多少是另一回事。既然大多是水准不高的作品,出版那么多有人看有人演吗?不怕赔钱吗?

这个问题,细读《全国总书目》的资料就可以获得解答。我们看到,每一种剧本书籍出版的资料,除了书名、作者、出版单位、出版时间和书价的资料以外,大多还有一个括弧,其中的文字是书籍性质的资料,如“三幕话剧”、“秦腔传统剧本集”、“某某汇演优秀剧本集”等,根据需要,一种书的书名后面的括号可以不止一个。但括号中的书籍性质资料还不仅是上述的这一类,还有另一类,就是书籍用途的资料,如“春节演唱资料”、“群众演唱资料”、“总路线宣传材料”、“农村戏剧小丛书”等。这种现象在1950年代,甚至到了六十年代七十年代都是普遍的。据笔者对1958年剧本书籍的统计,注有第二类资料,即书籍用途的情况,占了新剧本书籍出版数字的一半以上。而没有这类注明的剧本出版物,也有一半可以断定是为了这种群众演出用途而出版的,因为书的作者后面还写着编者,如某某文化局剧目组编、某某文联编、某某宣传部编,某某出版社编等等,甚至很多根本没有作者的署名,直接就是某某单位编,这显然表明该书主要不是作为作者的个人作品,而是某单位为了配合形势而出版的。从这种资料中,我们看到新中国戏剧宗旨、体制和习惯的强大存在:在文艺工具论的指导下,政府总是把戏剧作为宣传材料出版和推向社会(尤其是农村),在相关体制的运转下,社会也习惯于利用这个材料来开展戏剧观演活动。为了叙说的方便,我们给这种现象起名叫做“宣传接受机制”。我们从来以为,剧本书籍的出版,总是相对的精品的表现,否则不能流行,或者认定有出版保存传之后世的价值。但“宣传接受机制”根本打破这种理解,因为这种机制一揽子解决了出版中如何处理市场动机和社会动机的问题,使得水准不高但有宣传价值的剧本可以大量出版,也有人买,不用赔钱。

五十年代剧本书籍出版数字的高位运行,是传统戏挖掘、整理和新创作的“宣传接收机制”两大因素叠加的结果。宣传接收机制运转顺利,数字也就节节攀高。1959年的特高峰,又有机遇的原因,一个是“宣传接收机制”在1958年戏剧大跃进中

获得狂热表现,其结果主要反映在下一年,一个是建国十周年纪念,总结和展示戏剧成就的剧本类书籍大量出版。结果达到了1509种的惊人数字。五十年代传统戏挖掘整理是历史性的特殊因素,但“宣传接受机制”却是新中国戏剧的基本因素。所以,是戏剧体制造成了五十年代戏剧的极度繁荣。

正当新中国热烈庆祝建国十周年的时候,“三年困难时期”的灾难却正在走来。灾难从1959年冬天开始,最困难的是1960年。按照规律,当年的盛衰主要反映在次年的数字上,1961年便成为剧本类书籍出版的低谷。1960、1961年的统计数字显示,各分项的出版都直线下降,导致年出版总数从1959年的1509种猛跌到1960年的437种,再跌到1961年的121种。至此,新中国戏剧完成了第一个起落。

二、极左路线的恶果

第二段:1962—1976年

这一段的划分从低谷后的1962年开始,延续到1976年文革结束。

从表1显示的曲线来看,这一段又可以分为前、后两段。前段是1962—1965年的恢复时期;后段是1966—1976年的文革时期,这是一个灾难性的萧条时期。

先看表3。

表3 1962—1965年出版数据统计

年 度	1962	1963	1964	1965
总 数	213	367	297	527
戏曲老戏	83	118	2	0
戏曲创作	74	147	176	306
话剧创作	39	58	82	125
话剧老戏	5	5	0	0
歌剧、歌舞剧	12	39	37	36

这四年,剧本书籍出版数字回升到了每年 200 种以上。无论是戏曲创作、话剧创作、还是歌剧歌舞剧,出版数字都呈现出逐年上升,由此,年出版总数也逐年上升(1963 年出版总数特别高一点,是因为戏曲老戏的出版数特别多)。这种上升,与国民经济的逐渐恢复一致,因此,经济恢复使出版恢复正常,是出版数字恢复的显然的原因。出版恢复的程度如何呢?我们取 1964 年、1965 年为这一段恢复水平的代表,取 1957 年为五十年代繁荣水平的代表(1958、1959 年有不正常因素,故不取),比较年度出版总数,1964 年为 297 种,1965 年为 527 种,1957 年为 925 种。但 1957 年的总数中有传统戏挖掘、整理大量出版的因素,如果扣去戏曲老戏的数字(1957 年为 492 种),那么 1957 年的出版总数仅为 433 种,1964、1965 年的出版总数为 295 种、527 种。这意味着到了文革前夕,剧本书籍出版的数量以及它反映的社会演剧繁荣水平已经恢复到了五十年代的繁荣水平。这种情况也反映出“宣传接受机制”仍然完好运转。

然而,我们决不能以为这一段是五十年代繁荣的简单恢复。如果这样看,马上发生一个问题:如何解释从 1966 年开始的又一次跌落呢?

可以回答说,因为 1966 年文革开始了,8 个样板戏独霸了天下。但这样的情况是从哪里来的?样板戏不是天上掉下来的,是从六十年代中生长出来的。于是,不能不看到 1962—1965 年剧本出版数字的恢复也有着政治、文化的原因,而不仅仅是经济恢复的原因。

具体阅读 1962—1965 年的话剧出版书目,就会感到和五十年代的不同,有着某种深刻的变化。五十年代的戏剧创作,不管配合什么运动,写什么主题,甚至传统剧目改编的选择,都有着新中国成立初年的自豪、振奋、欢欣鼓舞的气象,构成了一种主调,就是对新中国的欢歌;而在经历了三年“困难时期”以后,这种主调已经从出版书目中间消失了!这种变化是容易理解的。但问题在于,带有欢歌色彩的剧目在五十年代的书目中触

目皆是,占了极大的比例。当它们基本消失以后,1962—1965年的剧本出版数字怎么能够恢复到不低于五十年代的水平呢?是一些什么剧本出现,顶替了基本消失的欢歌性质的剧本数字呢?答案是清楚的:是“社会主义教育”剧(或称“反修防修”剧)。

从1959年开始了“文艺政策调整”,纠正极左的错误,有利于解放剧本生产力。但思想解放的、批判极左的创作根本没有出笼过。1962年10月毛泽东提出了“千万不要忘记阶级斗争”,文艺形势就急转回左的道路了。“千万不要忘记阶级斗争”的提出,实际上是对出现三年灾难的原因提出了新的解释:不是由于极左,而是由于右,不是由于冒进,而是由于阶级斗争搞得不彻底。按照这一思路,1963年开始了社会主义教育运动,这个运动既要在农村清查“暗藏的阶级敌人”,又要在整个社会进行社会主义思想教育,接下去,更提出这一切是为了“反修防修”的口号。于是造成了“社会主义教育剧”的创作热。社会主义教育剧的代表作品,是《夺印》、《青松岭》、《箭杆河边》、《年青的一代》、《祝你健康》(又名《千万不要忘记》)、《丰收之后》等多幕剧。在这些戏里,不仅地主富农总在破坏,农村的印把子、鞭杆子必须夺回来,而且大学生毕业想留在城市工作、工人买了套毛料衣服、农民想多分点余粮都成了阶级斗争。这些年的小戏也按照这种调子进行创作并大批推出。剧本出版数字的回升就是由此造成的。

由于“反修防修”成了这一时期戏剧创作与剧本出版的主调。1962—1965年的剧本出版数字所反映的,并不是五十年代繁荣的恢复,而是极左路线催生的,作为文革先声的另一个戏剧高潮。这个戏剧高潮发展到极端,就走向了繁荣的反面。因为反修防修剧的极致,必然是表现阶级斗争观念十足、一心革命、本身没有人情味的人物的英雄剧。这种作品在社会主义教育剧中产生出来,经过精加工就成为“样板戏”。而当少数这种作品作为江青钦定的样板推出以后,其他的作品就都因不够完美而自惭形秽,因怕被挑出毛病而胆战心惊,失去了存在的权

利。繁荣于是转为凋零。凋零的程度,可见文革期间的统计数字。

表 4 1966—1976 年出版数据统计

年 度	1966—1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976
总 数	47	92	20	112	88	61	69	72
戏曲老戏	0	0	0	0	0	0	0	1
戏曲创作	37	84	12	103	65	51	52	46
京剧老戏	0	0	0	0	0	0	0	0
京剧创作	32	84	8	75	18	17	5	3
话剧创作	5	0	0	6	19	8	16	21
话剧老戏	0	0	0	0	0	0	0	0
歌剧、歌舞剧	5	8	0	3	4	2	1	4

表 4 列出了京剧项目,其中大体为样板戏。其数字包括在“戏曲”项目数字之内。

1966 年开始,剧本类书籍的出版骤然跌落到了极低的水平,这种情况持续到 1969 年(年总数:1966 年 23 种、1967 年 11 种、1968 年 3 种、1969 年 10 种),其中多是样板戏,如 1969 年 10 种全是《智取威虎山》。1970 年是推广样板戏的一年,出版总数达到 92 种,清一色是样板戏剧本。其中 84 种是由各家出版社竞相出版的《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》三个戏(京剧本 83 种,移植的秦腔本一种),其他 8 种是舞剧《红色娘子军》的各家版本。也许这种出版已经能够满足需要,1971 年出版总数只有 20 种。但一个新的样板戏出版高潮正在酝酿。1972 年出版总数达到了文革期间最高的 112 种。其中 75 种是京剧样板戏,2 种是舞剧样板戏,5 种是地方戏移植样板戏,占了 82 种。其他 30 种是所谓“革命小戏”。出版的样板戏剧目新增加了 6 种(《海港》、《奇袭白虎团》、《龙江颂》、舞剧《白毛女》、京剧《红色娘子军》)。老

的三个戏着重出版的多样性：出版不同时间的演出本、配有主旋律或总谱的版本，尤其是出版藏文、朝鲜文、蒙古文以及英、俄、日、法、德、西班牙、越南、阿拉伯文的版本。新增剧目仍然是一个剧有多家出版社竞相出版，但也注意到多样性，如推出了盲文本、塑料薄膜封面本等。由此可以看出，1970、1972 两年出版数字较高，并不反映戏剧繁荣，而正是样板戏一花独放的表现。1973 年起，样板戏出版逐渐减少，这从表 4“京剧创作”一栏可以看出。因此“戏曲创作”的数字反映出“革命小戏”逐年有所增加。“话剧创作”出版保持在很低的水平。话剧老戏（现代优秀话剧）出版一直是零。戏曲老戏只在 1976 年出版一种，为《关汉卿戏剧集》。

五十年剧本出版的第二个起落中，显示的是极左路线的恶果。

在文革后的反思、批判潮流中，人们所说的极左路线的恶果主要是指极左的文艺路线造成文革期间样板戏“一花独放”、社会主义文艺园地一片凋零。这一点在剧本出版的统计数字中已经得到具体真切的印证了。但这样的认识是远远不够的。因为左的路线首先是政治路线，这条路线从五十年代就开始造成恶果了。首先是造成了 1958 年的大跃进和浮夸风，由此导致了三年经济困难，为了获得政治上的主动，又发动了社会主义教育运动，最终走向文革。正是从 1962 年开始，左的政治路线变为极左，文艺路线为此服务也变得极左，样板戏是从中发生出来的。所以 1962—1976 年可整体概括为反修防修剧的高峰和文革的寥落。这第二个起落整个是极左路线的恶果。

三、戏剧危机问题

第三个起落是 1977—2000 年。见下表。

表 5 1977—2000 年出版数据统计

年度	总数	戏曲 老戏	戏曲 创作	京剧 老戏	京剧 创作	话剧 创作	话剧 老戏	歌剧、 歌舞剧	综合 类
1977	61	0	37	0	2	15	0	9	0
1978	94	1	54	0	1	27	1	11	0
1979	113	12	46	0	3	25	6	4	20
1980	142	31	61	5	5	27	5	4	14
1981	84	18	28	1	1	15	7	6	10
1982	139	32	59	1	6	20	7	5	16
1983	86	21	35	2	0	14	1	2	13
1984	96	29	24	0	0	17	10	2	14
1985	58	26	12	1	0	5	4	1	10
1986	31	10	4	0	0	8	6	0	3
1987	32	13	4	1	0	3	2	2	8
1988	39	18	7	0	1	5	0	0	9
1989	26	11	5	2	1	6	1	1	2
1990	55	12	7	10	0	3	6	2	25
1991	28	6	7	1	1	4	1	1	9
1992	30	9	12	0	2	5	2	0	12
1993	43	15	3	0	0	5	0	1	17
1994	44	10	0	0	0	0	6	0	15
1995	21	6	0	0	0	0	3	0	19
1996	24	7	0	1	0	0	3	0	0
1997	24	10	0	0	0	0	2	0	15
1998	28	14	0	0	0	2	0	0	0
1999	61	6	0	0	0	0	0	0	0
2000	32	26	0	0	0	0	0	0	0

表 5^① 显示,从 1977 年往后,年出版总数开始攀升,从 1978

① 需要注意新出现的“综合类”一项。《全国总书目》中本有此项,置于戏曲、话剧、歌剧歌舞剧各分类之前,实际上是编者觉得难以分类的。前面的统计中,笔者尽量将它们分拆到各项中。但 1980 年以后综合类的情况变得复杂,如一个作家解放前后的作品合集在一起,一个作家的话剧、戏曲作品合集在一起等,于是只好列出“综合类”一项。此项单列意味着各个单项数字在反映实际情况上有所减少,好在我们要研究的是数字增减的大势走向,这就没有大碍。

年到1984年一直保持在100种上下的水平,从1985年起跌落到58种,此后直到2000年,一直低迷。这正是戏剧史家所说的“八十年代戏剧高峰”和此后的“戏剧危机”的具体表现。这里包含着“八十年代戏剧高峰”和“戏剧危机”两个问题。剧本出版方面能够为此提供什么信息呢?

关于“八十年代戏剧高峰”,戏剧研究界早有定论。其理由是充足的:八十年代是思想解放的年代,出现了大批高质量的剧本,数量已经超过了被誉为话剧“黄金时代”的四十年代,所以是一个戏剧高峰,而且是又一个“黄金时代”。剧本出版的信息是可以支持和补充这一结论的。

首先,看“戏曲创作”和“话剧创作”两项。数字显示,这两项的数字从1977年后攀升,到1985年明显跌落,与年出版总数的走势完全一致。这可以表明,八十年代前期的剧本出版高峰期是由创作剧本的出版所支撑起来的。这里是话剧与戏曲创作都繁茂,比四十年代仅有话剧创作繁茂的意义更大。

其次,在《全国总书目》中,“群众演唱材料”之类的标示不再存在了。这意味着在文革结束以后的戏剧高潮中,没有体制的推动,没有“宣传接受机制”的作用。它意味着这段时期剧本出版数字反映的完全是新创剧本(1949年以来没有过这一时期流行的批判反思的剧本)凭着自己的思想艺术力量流行的状况。这也就能够说明为什么年出版总数低于五十年代和六十年代前期,但这个时期却是真正的高峰。

第三,戏剧高峰的起讫,按照统计数字显示,应该是从1978年到1984年或1985年。这里,开始的年份和戏剧史家的看法一致,因为文革后的戏剧高峰实际上就是从1978年《于无声处》的全国盛演开始的。但高峰期结束的年份却没有明确的说法。一种说法是把整个八十年代都算作高潮期。统计数字不能支持这种说法。另外一种说法是高潮到1982年,因为这一年戏剧界已经是一片“危机”之声了。戏剧界的这种感觉,与剧本出版统计数字显示的完全不一致。其原因在于,戏剧界的感觉来自

于剧场危机,就是观众买票进剧场的热潮消失了,剧场变得冷落了。实际上,只要有几个剧本全国盛演,就有剧场热潮,这种局面结束,就是剧场危机。这种情况,剧本出版的统计数字是不能反映的。但如果我们意识到文革后几年爆发的剧场热潮是一种特殊的戏剧史现象,如果看到剧本出版(尤其是单行本出版)的数字反映着社会上能够欢迎能够流行的剧本数字,那么,统计的结果还是客观的。就是说这一段戏剧高峰期是1985年落幕的(因为这一年剧本出版总数从上一年的近百个跌到了50多个,但单行本还出版了21种,只是到了1986年,单行本才跌到了个位数字。参见后面的表6)。

再说“戏剧危机”。在戏剧界,“危机”的呼声从1982年开始,到了1985年以后的八十年代后期变得强烈和焦灼,进入九十年代声音变得微弱,渐渐的,接近世纪之交就不再是一个总被提起的话题了。那么,“戏剧危机”是逐渐解决了,还是愈益严重了呢?统计数字可以提供具体的说明。

我们从表5可以看出,从1985年开始,“戏曲创作”和“话剧创作”的数字一直处于低落不振的状况。而且,《全国总书目》的戏剧部分从1994年开始,已经不再分出“综合”、“戏曲”、“话剧”等类别了,因为总体寥落,就把所有的二三十种统一列出。不仅不分类了,而且把电影、电视剧、曲艺书籍的出版加了进来,共同成为一类,也就是说戏剧剧本书籍的出版已经不够单列一类的资格,根本不成局面了。但最说明问题的还是单行本与剧本集的比例情况。见表6。

表6 1949—2000年单行本与剧本集出版数据一览

五十年代

年 度	1949—1954	1955	1956	1957	1958	1959
总 数	968	633	732	925	1081	1509
单行本	854	581	645	806	1009	1393
剧本集	114	52	87	119	72	116

六十年代

年 度	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966—1969
总 数	437	121	213	367	297	0	47
单行本	411	106	185	350	292	0	47
剧本集	26	15	28	17	5	0	0

七十年代

年 度	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979
总 数	92	20	112	88	61	69	72	61	94	113
单行本	92	16	107	83	60	64	67	60	89	84
剧本集	0	4	5	5	1	5	5	1	5	29

八十年代

年 度	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989
总 数	142	84	139	86	96	58	31	32	39	26
单行本	110	57	94	54	44	21	4	9	10	7
剧本集	32	27	45	32	52	37	27	23	29	19

九十年代

年 度	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
总 数	55	28	30	43	45	21	24	24	28	61	32
单行本	5	3	2	3	10	2	4	9	7	3	20
剧本集	50	25	28	40	35	19	20	15	21	58	12

可以看出,剧本集的出版数从来远远少于单行本(即便是传统戏挖掘、整理大力进行的五十年代)。但文革结束后,剧本集的比例逐渐增加,1984年,剧本集数第一次超过单行本,1990年开始,剧本集占到了年出版总数的90%以上,戏剧剧本出版完全进入了剧本集时代。单行本少,说明了流行的剧目少。但

那些单行本是什么戏呢？1994年，单行本有10种。但其中6种是曹禺解放前的剧本，其他4种是《西厢记》、《牡丹亭》等古典剧本。2000年单行本有20种，但全为元杂剧和明清传奇。实际上，1991年的3种单行本中有一种是话剧《大荒野》，这是新创作剧本在单行本中最后一次出现，以后的戏剧单行本就全是以古典戏曲为主的老戏了。

单行本出版的这种惨不忍睹的局面说明了戏剧创作的长期低迷，没有什么新创剧目能够流行。但还说明了其他的事情。

第一，九十年代以来中国文化进入了主流意识文化、大众文化和精英文化并存三分的局面。在戏剧中，就是精英戏剧很少，大众的或商业的戏剧努力发展，主流戏剧尤其得到官方的提倡和有力推动（提出和推行“主旋律戏剧”、“五个一工程”、“精品战略”等）。但我们不能发现后两种戏剧在剧本出版中出现（精品工程的剧本个别的有出版，如川剧《金子》，但出版远在成为“精品”之前）。这意味着后两种戏剧也是失败的。戏剧的危机是全面危机。

第二，时光正在淘洗戏剧史。在成为剧本出版主体的剧本集中，绝大部分是剧作家的个人集，少部分是各种部门、单位把某类的戏剧选择精粹重新结集。其中的信息是：浮华过尽，时光无情，人们正在选择今天看来有存留价值的剧本。

总之，五十年的剧本出版反映了新中国戏剧的三起三落。戏剧振兴之路还很漫长。

论戏剧不可或缺的个人性、精神性 和悲剧性与喜剧性

——以京剧《廉吏于成龙》的平庸为例

吕效平

—

去年11月，中国艺术研究院、中国戏剧家协会、中国戏曲学会、上海市文联和上海京昆艺术中心联手在上海举行了“纪念改革开放30周年，尚长荣‘三部曲’观摩研讨活动”。概括地说，参与活动的学者、艺术家对尚长荣“三部曲”的关系持有三种不同的观点。多数人认为，《曹操与杨修》虽然在艺术价值上高于《贞观盛事》和《廉吏于成龙》，但是，在尚长荣的这三部舞台作品之间并没有本质的差异，《贞观盛事》和《廉吏于成龙》没有超过《曹操与杨修》不过是一种偶然，其间并没有必然的联系。他们最“有力”的论据是：陈亚先本人不是再也没有写出《曹操与杨修》这样优秀的作品来吗？一种少数人的观点认为，《贞观盛事》和《廉吏于成龙》是对《曹操与杨修》的继承与发展，是与《曹操与杨修》同一水准甚至更高水准的作品。另一种少数人的观点则认为，《曹操与杨修》是上世纪八十年代思想解放的产物，而《贞观盛事》和《廉吏于成龙》却背离了思想解放的精神，丢失

了《曹操与杨修》作为戏剧作品的个人性、精神性、悲剧性，重新沦为实用主义的工具；在20年来《贞观盛事》、《廉吏于成龙》的盛行和《曹操与杨修》的绝迹之间，存在着必然的联系。我持第三种观点。

我认为，改革开放积累的最大精神财富就是“解放思想”，今天我们纪念改革开放30周年，就应当在戏剧界重提“解放思想”。具体地说，就是：

1. 承认戏剧作品是艺术家个人的诗，个人才是戏剧创作的主体，政府部门应当从戏剧创作活动中退出来；

2. 承认戏剧在本质上是精神活动的产品，而不是实践世界道德教化或者歌功颂德的实用工具，更不能成为政绩工程；

3. 放弃那种认为“悲剧性和喜剧性是古人和隔壁邻居的，而我们自己能够避免”的幻想，认识到正剧的平庸和“没有多大的根本的重要性”（黑格尔语），站到精神自由的高度大胆创作描写我们自身的悲剧和喜剧。

尚长荣先生是一位令人尊敬的舞台艺术家，即使在我所不赞同的《贞观盛事》和《廉吏于成龙》中，尚先生的创造和贡献也是很了不起的。鉴于去年11月上海的“观摩研讨活动”不单是为了“纪念改革开放30周年”，也是为了向德高望重的尚先生表达敬意，我在“活动”中仅谈了《曹操与杨修》的成就，而没有谈到《贞观盛事》和《廉吏于成龙》对《曹操与杨修》戏剧精神的背弃。本文拟遵循“活动”“纪念改革开放”的旨意，从“解放思想”的角度分析《廉吏于成龙》在文学上和思想上的失败。

许多年来，大家都在说戏剧危机，中国的戏剧到底有没有危机呢？从全国每年生产十部国家级的“戏剧精品”来看，似乎

没有危机；从江苏省 5,000 万元造价以上的现代化剧院已有 70 余座，并且还在不断增加来看，似乎没有危机；从一个市话剧团为纪念该市解放 60 周年，剧本尚未形成，已经拿到 105 万元制作经费来看，似乎没有危机。不但没有危机，而且繁荣得很。但是，拿北京、上海、南京这样的都市每晚的戏剧演出数量与香港、台北、汉城比较（更不用说纽约、巴黎、东京）来看，从戏剧“精品”的真实票房来看，从江苏的 70 余座现代剧院无剧可演的状况来看，从戏剧艺术在人民，尤其是在年轻人的精神生活中所处的地位来看，中国当代的戏剧危机却又确实实地存在着。中国戏剧的危机，从外部条件来说，不在于影视的竞争与挤压（这是一个全世界戏剧共同面临的问题，但是比如说在汉城，仍然有大量的戏剧观众，平均每晚仍然有 50 场以上的各种戏剧演出），也不在于经费投入之少，更不在于剧场建设的硬件条件之差；从内部的艺术因素来说，不在于舞台美术的观念或技术条件之落后（实际上在这个方面，中国始终非常快捷地跟踪着世界最先进的东西），也不在于表导演观念和技术之落后。真正的危机是戏剧文学的危机。或者换一句话说，是戏剧精神的衰落，是戏剧作为一种精神产品，却失去了它精神的自由状态，而重新沦为的现实世界的工具和奴仆。20 年前，当《曹操与杨修》在中南海演出谢幕，胡乔木严肃地询问“谁是这个戏的编剧”时，在陈亚先、马科、尚长荣们诚惶诚恐的外表之下，却包藏了“思想解放”的大潮带给艺术家们的倔犟而自由的灵魂！20 年前，当上海市政府要员审查《曹操与杨修》的时候，时任上海京剧院院长的马博敏抢先发言说“不论你们今天有什么意见，这个戏我们都一定要演下去”！在这种桀骜不驯的姿态中表达了艺术家们怎样的自由精神！20 年前，中国戏曲学会无视对《曹操与杨修》的种种批评，把第一枚“中国戏曲学会奖”授予《曹操与杨修》，这首先是对陈亚先、马科、尚长荣们自由的艺术精神的褒奖。20 年后的今天，就在去年 11 月的“活动”中，中国戏曲学会再次把“中国戏曲学会奖”授予尚长荣的舞台作品，而

这一次却是《廉吏于成龙》这样一部在文学上如此平庸的剧目。也许没有什么事件比这次颁奖更能标志当代中国戏剧危机的了。如果说,我们从近年的戏曲创作中,还能找到一两部比《廉吏于成龙》剧更好的作品,这次颁奖还可以说是戏曲学会自身的狭隘与偏见;非常遗憾的是,《廉吏于成龙》确实代表了近年戏曲新剧目的普遍水准,在近年的戏曲新作中堪称“佳作”。因此,问题就不仅在于中国戏曲学会,尤其在于中国戏剧本身,在于当下中国戏剧丢失了艺术创作的个人身份,丢失了自由的艺术精神,丢失了表现我们生活的悲剧性与喜剧性的勇气。

二

在黑格尔的戏剧理论中,有一个非常重要的观点,却几乎完全没有被中国的戏剧学术界注意到。这个观点就是:正剧,这个“处在悲剧和喜剧之间的”“戏剧体诗的第三个主要剧种”,“没有多大的根本的重要性”。^① 因为,这个剧种中的“主体性不是按喜剧里那种乖戾方式行事,而是充满着重大关系和坚实性格的严肃性,而同时悲剧中的坚定意志和深刻冲突也削弱和刨平到一个程度”,“正剧就是由这种构思方式产生出来的”。^② 这种戏剧类型“有时有越出真正戏剧类型而流于散文的危险。由于须通过分裂对立而达到和平结局的冲突双方一开始就不像在悲剧里那样尖锐地对立,因此诗人就很容易倾向于尽全力去描绘人物性格的内心生活,把情境的演变过程变成只是这种描绘的手段;否则就是过分重视时代情况的道德习俗之类外在因素。如果这两种方法都太难,诗人就要单凭紧张情节的错综曲折来吸引注意力。大批近代剧本都属于这一类,它们不大要求写好诗,而更多地要求戏剧性的效果。结果不外两种:或者不大经心诗的好坏而专努力打动单纯的情感,或者一方面提供娱

① [德]黑格尔《美学》第三卷下册,朱光潜译,商务印书馆1981年版,第294页。

② [德]黑格尔《美学》第三卷下册,朱光潜译,商务印书馆1981年版,第295页。

乐,一方面着眼听众的道德教益,从而在绝大多数情况之下对演员们提供了显示熟练技巧的机会”^①。

重要的不是黑格尔理论的权威,而是这位两百年前的德国哲学家所描述的这个放弃描写人类悲剧性和喜剧性,并因此缺乏价值的剧种的种种症状,恰好与《廉吏于成龙》作为一部戏剧作品,在文学上与艺术精神上的缺失高度吻合。更进一步,《廉吏于成龙》被黑格尔说中了的这些文学与艺术精神的缺失,又恰恰是中国当代戏剧界在“思想解放”终结以后大批出现的正剧作品共同的缺失。

黑格尔的意思是:正剧一方面放弃了像喜剧那样描写戏剧主人公的乖戾性格,而把戏剧主人公描写成严肃性格(“充满着重大关系和坚实性格的严肃性”),一方面又拒绝像悲剧那样赋予戏剧主人公以“坚定的意志”及其面临的“深刻冲突”,“削弱”和“刨平”了他们的性格与困境。在黑格尔看来,戏剧是冲突的艺术,这种被“削弱”和“刨平”了“坚定意志”,因而也同时“削弱”和“刨平”了人物的“深刻冲突”,因此有可能失去戏剧艺术必须提供的剧场审美资源的作品,就会面临“越出真正戏剧类型而流于散文的危险”。这种“散文”只好以直接的人物描写(“诗人就很容易倾向于尽全力去描绘人物性格的内心生活,把情境的演变过程变成只是这种描绘的手段”)取代行动与冲突中所显示的人物的“乖戾方式”和“坚定意志”。由于不能在剧场提供悲剧和喜剧所带来的“诗意”,这种寡淡的戏剧文体只好利用“道德教益”打动情感,或者仰仗演员的表演艺术。

《廉吏于成龙》正是这样的。

《廉吏于成龙》意在表现一个“廉”字,要把于成龙塑造成一个道德的榜样,而不是像改革开放之初创作的《徐九经升官记》那样,意在表现一个清廉智慧的官员在他的生存环境中的尴尬与挣扎。因此,虽然他带着自己为官各地的泥土到处跑的举动

^① [德]黑格尔《美学》第三卷下册,朱光潜译,商务印书馆1981年版,第296—297页。

换一个视角看也是十分乖戾的,但创作者却拒绝像《徐》剧那样对戏剧主人公基本采取一个幽默的立场,他们只肯把自己的幽默局限在诸如饮酒这样极小的细节上,而在总体上采取了一种严肃地颂扬的立场,绝对地肯定了戏剧主人公高尚的道德。因此它与真正的喜剧基本上是无缘的。如果用悲剧的标准来看,剧作者既没有勇气表现这种清廉的道德与封建专制制度的格格不入,像《红楼梦》描写贾政无力约束家奴那样,现实主义地描写廉洁的品行在浑浊人世的困窘和尴尬,也没有勇气描写坚守道德准则在戏剧主人公内心引起的灵魂撕裂与波澜,因此,在《廉吏于成龙》中,这个“廉”便找不到与其冲突的对立面。于是,在戏剧情节上剧作者以三件“赝品”取代了戏剧文体所需要的真正冲突。

其一,是“为民请命”,即要求重审通海冤案的前半部情节。本来这是一场真正的戏剧冲突,看徐九经怎样把不计个人得失,坚持秉公断案的原则和意志贯彻到底,以至于断绝了自己的仕途,就不难懂得《于成龙》前半部戏是如何地虎头蛇尾。有意思的是,喜剧《徐九经升官记》非常严肃地处理了专制制度下贪赃枉法的官场恶势力,徐九经在凭借自身的胆识和智慧艰难地赢得胜利之后,终于还是被淹没在专制制度的茫茫黑夜之中,而正剧《廉吏于成龙》却非常轻佻地处理了造成一场巨大冤案的恶势力:于成龙只须在酒席上以酒力胜过康王爷,便取得了这场严肃斗争的胜利。在最初的舞台版本中,此事便不了了之。剧作者意识到这一情节上不了了之的缺陷,在最新的舞台版本中试图略作弥补。但是,戏剧上半截“为民请命”和下半截“廉洁自律”的情节始终没有融合起来,是一个基本的事实。对于塑造“廉洁自律”的道德形象的主题来说,“为民请命”的情节不过是一个填补空白的替代品。从“为民请命”和“廉洁自律”两段情节的关系上说,由于没有形成贯穿全剧的戏剧冲突,《廉吏于成龙》所采用的不过是通过两件事情(而不是一个完整的情节)直接描写人物的

散文手法。看《曹操与杨修》怎样通过错杀孔文岱、痛杀倩娘、踏雪巡营之争和猜破“鸡肋”的越权，一步步把曹操与杨修的关系撕裂，直至推向高潮，由此揭示出“权力”与“智慧”各自的荒谬与困窘，就不难理解《廉吏于成龙》不敢描写人世间的，尤其是专制制度下“廉洁”的荒谬与困窘，是怎样的平庸。在《曹操与杨修》中，无论曹操的“权力”，还是杨修的“智慧”，都是悲剧性的（同时也是喜剧性的）^①，而在《廉吏于成龙》中，由于没有真正的冲突，于成龙的“廉洁”既没有获得悲剧性，也没有获得喜剧性，只有仿佛足以征服一切世道人心的圣徒的光环。可惜历史上一切圣徒的光环都是伪造的，否则，为什么“廉洁”始终是一个人类面临的无解难题，而往往凡是一个高唱“廉洁”的时代却恰恰是最难见廉洁的呢？

其二，在黑格尔看来，“悲剧性就在于这种冲突中对立的双方各有它那方面的辩护理由，而同时每一方拿来作为自己所坚持的那种目的和性格的真正内容的却只能是把同样有辩护理由的对方否定掉或破坏掉。因此，双方都在维护伦理理想之中而且就通过实现这种伦理理想而陷入罪过中”^②。《曹操与杨修》就是这样一部悲剧。一方面“权力”（曹操）是以拥戴为前提的，为了完成自己的使命、实现自己的本质，必须把自己打扮成绝对的东西以求得拥戴，不幸的是，“智慧”却总是能够看穿一切权力的有限性；另一方面是“智慧”（杨修）如果坚持自己洞若观火的本性，则连自保的智慧都会丢失，而变得十分幼稚和无能。“权力”和“智慧”就是这样互相冲突着，为坚持自己的“伦理理想”而毁灭着对方，同时也使自己陷入“罪过”。《曹操与杨修》是对于这种人性悲剧的一声叹息。《廉吏于成龙》的创作者不满足于这种叹息，他们着急在道德上教诲观众，宁可把“廉洁”看成“绝对”的东西，既不会在生存上陷入“尴尬”，也不会

① 参见拙作《依然是一座峰巅——再论现代京剧〈曹操与杨修〉》，《扬子江评论》2009年第3期。

② [德]黑格尔《美学》第三卷下册，朱光潜译，商务印书馆1981年版，第286页。

自身陷入“荒谬”；他们即不从历史上于成龙之绝无仅有追寻他在专制制度中的微不足道，也不从扪心自问中明白感动人们去做一个于成龙的相对虚伪和荒唐。惟其是“绝对的”，所以不可能找到与之匹配的对立面。一方面是被“绝对化”的道德概念找不到与之冲突的对立面，一方面却是剧场和戏剧文体对冲突的必然需求，于是出现了“误会”这个戏剧冲突的赝品。《廉吏于成龙》的高潮不是建立在戏剧冲突的基础之上，而是建立在两个偶然的脆弱误会之上：首先是山牛典当的玉镯被勒春误会为赃物，然后是于成龙随身携带的一箱泥土被勒春误会成金银财宝。关于这两个误会的纠结与释解，几乎就是草草放弃了“为民请命”的情节之后全部的戏剧内容。

当代正剧的道德教化目的是共同的；当代正剧为了道德教化的目的把某些现实世界中本来在自由的精神看来同时具有悲剧性和喜剧性的东西绝对化是共同的；当代正剧无法在戏剧中为被他们绝对化了的伦理概念建立冲突的对立面也是共同的——因此在当代正剧中充满了替代戏剧冲突的“误会”与“削弱”和“刨平”戏剧冲突的“巧合”。当代生活中每一天都在发生爱情变质的悲剧，但是文化部推荐剧目、江苏省“五个一工程”奖作品《十品村官》却宁可让曾经相爱的男女主人公在月色下纯洁地载歌载舞，用妻子对无辜丈夫的误会取代真正的戏剧冲突。“文化大革命”的恶斗对我们这一辈人来说记忆犹新，江苏的另一部获奖戏剧《世纪彩虹》却宁可用知识分子和造反派工人之间不知对方事实上都曾经暗中保护了自己的误会，取代他们之间发生于残酷年代的残酷斗争。山东的吕剧《补天》涉及到了女兵个人权利与国家对她们做出牺牲的要求这种真正的悲剧性冲突，但是第一次，女逃兵们追求个人幸福，违背军纪和国家利益的“深刻冲突”并没有被坚持下去，她们恰巧遇见了年轻战士在暴风雪中以生命救助产妇的动人事迹，被感化得自动放弃了个人意志；当一位青年连长与一个青年女兵热烈相爱的时候，组织上却把女兵“介绍”给了残疾的“老羊倌”，正是这

一位老兵把青年连长引入革命队伍，并且在战斗中为掩护他而负伤，落下了残疾，这种个人爱情、幸福与革命友情、义务的冲突，本来足以达到撕裂人心的“深刻”程度，再一次，恰巧出现了一位年长的单身女人，由她和“老羊倌”自由地恋爱了；当一个年轻女孩在结婚之日第一次见到组织上为她“安排”的丈夫时，她才得知新郎已经是她父亲的年龄，她痛苦地跑到旷野之中，不知所措，恰巧——这是第三次了——边境战争爆发了，战争中年迈的新郎救助了在沙尘暴中掉队的新娘，人间没有他们的爱情，他们却在天国中甜蜜地结合在一起。正是这些“误会”与“巧合”把戏剧的冲突艺术变成了《沙家浜》中“要学那泰山顶上一劲松”似的对人物的散文描写，把艺术的“诗”降低为道德世界的应用文。

“削弱”和“刨平”了冲突的戏剧是平庸的。平庸正是《廉吏于成龙》在文学上的特征。平庸是当代正剧的天性！

其三，在中国戏曲中，科诨古已有之，李渔称之为“养精益神，使人不倦”的“人参汤”。在《曹操与杨修》中也有锡、川米商和匈奴马贩的科诨。科诨是戏剧中无关情节和主题“宏旨”的谐趣。在《于成龙》中，“为民请命”的上半场戏以于成龙和康王爷拼酒进入高潮，这个充满谐趣的段落在下半场得到呼应：于成龙拿出来酬答康王爷的酒竟然是山里的泉水。围绕“酒”的这两段戏，是全剧中最精彩的、最好看的段落，精彩和好看在于其谐趣。传统戏曲中，有许多这种谐趣的折子堪称珍品。如果仅仅看作一个谐趣的折子，这两段戏不仅不应该受到指责，而且应该大加褒奖。但是放在《于成龙》全剧中，这种谐趣取代冲突的重要性越彰显，则越显示出它情节与主题审美资源的贫乏。第一次，于成龙和康王爷“拼酒”的段落实际上直接地起着“刨平”戏剧冲突的作用，“请命”的严肃话题被“拼酒”的谐趣置换了。因为“谐趣”，观众愉快地接受了这个“置换”，忘掉了平反冤案的艰难。第二次，虽然与“廉洁”的主题直接联系在一起，但仍然不过是对人物的散文描写，而不是戏剧冲突。

诚如黑格尔所说,放弃了冲突艺术的正剧,只好向由演技包装的散文描写寻找剧场的审美资源。后半场戏的“夫妻梦会”和“分银说亲”两场戏就是这种“越出真正戏剧类型”的散文。幸好有尚长荣这样优秀的演员。

三

马克思曾经建议一位戏剧作者应该“更加莎士比亚化”,而不要“把个人变成时代精神的单纯传声筒”。^①

什么是“莎士比亚化”的人物?就是陷入性格的矛盾与荒谬,无法摆脱生存的困境,因而陷入悲剧性或者喜剧性(实际上既是喜剧性也是悲剧性)的人物。例如哈姆雷特,他智慧地看穿了人性的真相,却因为这种智慧失去了在尘世间承担王子责任的能力;例如李尔王,他的灵魂如此高贵,却仍然没有识别世界真相的心智;例如麦克白,他能够以一个高贵的灵魂辨析自己全部犯罪过程中的丑恶,却仍然不能止住犯罪的步伐;例如奥瑟罗,他的爱情的毁灭不是由于对爱情的背叛,却是由于对于爱情无止尽的追求,换句话说,就是他的爱情毁灭于爱情……

什么是“时代精神的单纯传声筒”?就是那些正剧人物,他们是剧作家所信仰的政治概念或者道德概念的化身,在这些人物身上,寄托了剧作家凭借自己的信仰帮助世界和人性摆脱悲剧性与喜剧性的幻想。因此,他们不会像莎士比亚的人物那样陷入不可救赎的生存困境和无法摆脱的性格荒谬。

中国古典戏曲由于高台教化的文化专制主义控制及其本身更接近于抒情诗的文体样式,一般较少出现马克思所说的“莎士比亚化”的人物。特别是到了古典地方戏成为戏剧主流

^① 1859年4月19日,马克思在给斐迪南·拉萨尔的一封信中,针对他创作的剧本《弗兰茨·冯·济金根》说:“你就得更加莎士比亚化,而我认为,你的最大缺点就是席勒式地把个人变成时代精神的单纯的传声筒。”马克思:《致斐·拉萨尔》,《马克思恩格斯全集》第29卷,人民出版社1960年版,第573—574页。

样式的封建社会末期，戏剧人物往往成了道德概念的化身。“莎士比亚化”的人物，是由新文学带到现代戏曲里来的。其最高成就，就是现代京剧《曹操与杨修》里的曹操。

在旧戏曲中，曹操是一个极端的道德概念化身，这个概念就是“奸”。他在枉杀了吕伯奢一家后，丝毫没有反悔，而是哈哈大笑，说道“宁可负天下人，不要叫天下人来负我”。《曹操与杨修》里的曹操，当得知自己错杀了孔文岱的时候，跺足捶胸，那痛悔并不是做给别人看的，而是发自肺腑的；当杨修让倩娘深夜送衣，试图借此揭穿曹操文过饰非的谎言的时候，曹操本来欲杀的是杨修，然而为了政治大业，他却最终选择了夺去爱妾倩娘的性命，他在杨修与倩娘之间的选择，是真正撕心裂肺的；直到与杨修决裂的最后关头，曹操仍然在竭力挽留这位自己恨之深，爱之切的能臣，当他断然下令斩杀杨修时内心巨大的悲凉，足以让整个剧场为之屏吸。这是一个既伟大又卑微的辩证形象，这是一个由人性的伟大与卑微在灵魂中的格斗导致性格发展变化的形象，从这一点上说，这是一个莎士比亚所描写的麦克白似的形象。这样一个形象给表演艺术家提供了几乎永无穷尽的创造空间。

《廉吏于成龙》里的于成龙却不是这样的。在剧中，他的性格既没有辩证的分裂，也没有发展与变化。这部戏虽然采用现代戏曲的文体，在京剧艺术的舞台革新上走得更远，模糊了“净”与“生”的界线，尚长荣扮演的于成龙甚至没有勾脸，但是，在人物塑造上却退回到古典地方戏描写道德化身的旧窠，袭用了“样板戏”以“精神脸谱”取代美术脸谱的做法，用马克思的话说，就是描写“道德概念”的“单纯传声筒”。创作者实际上已经意识到这个性格必然带有的缺陷，所以小心翼翼地避免让于成龙说出任何“豪言壮语”^①，并且不惜添加情节艺术上的“蛇足”，设置一段夫妻梦见的咏叹调，试图以此来增加这个性格的丰富

^① “尚长荣说，只要一发现唱词中有说教式的‘豪言壮语’，便立即删改，毫不含糊。哪怕是一两个字，也都要改。”熊金超：《〈廉吏于成龙〉：无“豪言壮语”，清官照样“动人”》，2007年11月17日《新华每日电讯》第3版。

性,以抵消其八年放弃家庭生活的不近人情。但是,实际上只要性格本身是辩证和发展的,“豪言壮语”又何妨,何必提心吊胆地规避!曹操与杨修见面订交,凭借的就是曹操诗作“忧国忧民的襟怀如斯”的“豪言壮语”,直到杨修殒命之前,两个人讨论的仍然是这个“豪言壮语”。

尚长荣所遭遇的曹操和于成龙,一个是诗意饱满的戏剧,另一个却是平庸的散文;一个给他的艺术创造提供了无限的空間,对他来说,每一次表演都会成为挑战,另一个却在文学上缺乏生命,只有依赖他的表演艺术才能获得剧场里有限的喘息。这个差别,只要比较曹操与倩娘的咏叹对唱和于成龙与妻子的咏叹对唱就可以清楚地显现出来了。戏剧中的曹操决定杀掉这个他所深爱的女人,他内心的激情,就是他痛惜和杀死这个女人的行动;他对这个女人的疼爱 and 残杀,也是他心中的诗。于成龙却在与妻子的对唱中“寂然不动地”“描绘心情处在抒情诗的那种情境”。^①看尚长荣20年来艺术上的进步,主要地不是看他在塑造于成龙的形象上做了些什么,比这个更能说明问题的是,要看他今天所表演的曹操比20年前所表演的曹操有什么不同。^②

四

个人的心灵成长史,实际上也可以读作一部人类发展史。孩子刚生下来的时候,与动物并没有差异,他只有生命的本能。当他从自己的叫声中识别出自己,当他从镜像中发现了自己,当他从母亲的笑容里看到了自己的时候,他就形成了自己的“主体”,也就是我愿意称作“精神”的东西。这个时候,他便超

① [德]黑格尔:“不管个别人物在多大程度上凭他的内心因素成为戏剧的中心,戏剧却不能满足于只描绘心情处在抒情诗的那种情境,把主体写成只在以冷淡的同情对待既已完成的行动,或是寂然不动地欣赏,观照和感受……”《美学》第三卷下册,朱光潜译,商务印书馆1981年版,第244页。

② 这个观点不是我的原创,是傅谨先生在一次谈话中首先表述的。

越了动物的本能而成为人。无论我们征服自然的技术多么发达,无论我们的经济组织、政治制度、法律体系和伦理体系多么发达,所有这些人类为了自身生存而发展起来的东西都不能把我们确定为“人”,只有当我们像婴儿一样形成了审视自己、审视我们与我们所生存的环境之关系的“主体”的时候,即形成了“精神”的时候,人类才成为“人”。哲学、宗教和艺术,都是由这种人类的精神为了表达对人类自身的困惑与解释而创造的。

戏剧在本质上是人类精神的产品。站在审视我们人性和我们的生存的精神高度,我们必然地产生一种深重的悲剧感,这种悲剧感不仅来自于我们对自己作为一种物质存在的渺小和短暂的感悟,尤其来自于我们对自身人性和我们所生存的这个世界的荒谬的感悟。如果我们的精神足够强大,这种感悟也会成为一种喜剧感。陈亚先把这种感悟比作乡间葬礼上所吹奏的“千夫叹”,他说他的《曹操与杨修》就是他对于人性和人的生存状态的一声“千夫叹”。^①曹禺在写作《雷雨》的时候,也是要描写人性和人之生存的困窘,把自己的作品当作“千夫叹”的。他说,我不知道背后是什么操纵着人的行为,决定着人的命运,古希腊人把它说成“命运”,现代人把它说成是“自然法则”,但是“我”不知道。当时有左翼的批评家拒绝把《雷雨》当作“千夫叹”,他们宁肯把它变成“号角”,他们为此而教导《雷雨》的作者和受众说:《雷雨》悲剧的根源并不难找到,周朴园就是这个根源。可是当我们打到周朴园,剥夺了他的财产之后,生活仍然是悲剧性的,而悲剧的“根源”似乎恰恰就在私有制度的缺失。于是我们又允许“个体户”的出现,逐渐恢复了私有制度,把新时代的周朴园请入各级政协,而这时候我们却又发现马克思在《共产党宣言》和《资本论》中所批判的资本的罪恶,每一天都发生在我们身边。戏剧应当把“私有制度”或者“公有制度”当作能够使人类摆脱悲剧性(也即喜剧性)的绝对真理予以

^① 陈亚先:《忘不了那“千夫叹”——〈曹操与杨修〉创作小札》,《京剧〈曹操与杨修〉创作评论集》,上海文化出版社2005年版,第91—92页。

宣传和颂扬呢，还是应当描写人类徘徊于“私有”与“公有”之间，无论如何不能摆脱自身悲剧性和喜剧性的困惑、尴尬与荒谬？

我在“尚长荣‘三部曲’观摩研讨活动”中发言，谈到戏剧艺术家应该像青年曹禺和青年陈亚先那样，站在“上帝”（古希腊人的说法是“阿波罗”）的宝座，俯瞰人生。我认为这正是“精神”所应具有的高度。站在这个精神的高度就会发现，悲剧性和喜剧性是我们人性和人类生存状态普遍具有的属性，实际上也是人类的“精神”对于作为观照对象的自身存在的“投射”。反驳我的声音呼吁我离开“上帝”的座，回到现实的地面上来。我的困惑是：回到地面上来，又要戏剧干什么呢？像《贞观盛事》和《廉吏于成龙》这样，做宣传人们在现实地面上所发现的政治或者伦理真理的工具？但是，有哪一种被宣传的“真理”能够摆脱“精神”所看穿的悲剧性和喜剧性呢？例如《廉吏于成龙》的主题所宣传的“人人治人，国虽治而必乱；人人治己，国虽乱而必治”。“治人”依法，是以法治国；“治己”依德，是以德治国。在现代社会，洋洋自得地宣传“法制”无能，独倡“德治”，恐怕距离悲剧的严肃性更远一点，而距离喜剧的滑稽更接近一点吧！

坦然地承认和表现自身的悲剧性与喜剧性，是一个人、一个时代、一个民族“主体”发育健康，精神健旺的表现；相反，幻想悲剧和喜剧都是古人和隔壁邻居的，而自己正在演出伟大的正剧，已经幸运地避免悲剧性与喜剧性，这却恰恰是精神萎缩的证明。在思想解放的伟大时代，我们有何冀平的《天下第一楼》，有陈亚先、马科、尚长荣的《曹操与杨修》，有余笑予等人的《徐九经升官记》。在戏剧精神萎缩的今天，《天下第一楼》的悲剧被《立秋》的正剧所取代，《曹操与杨修》的悲剧和《徐九经升官记》的喜剧被平庸的《贞观盛事》、《廉吏于成龙》所取代。《天下第一楼》和《立秋》都是描写民初的商人，前者是个人的“千夫叹”，后者却是代表地方政府对晋商的表彰。这部戏本来有发

育很好的性格悲剧、事业悲剧和家庭悲剧，却在临终的时候为了代表官方的意志，被置换成了表彰“诚信”的正剧主题。试想如果编导敢于让最终用于挽救悲剧性结局的金窖早已让祖宗挥霍一空，打开以后空空荡荡，而不是用颂歌般的音乐和圣洁的人造光烘托那位无疾而终的高尚老人，该剧将会怎样地荡气回肠。

最后，“精神”归根到底是“人”所拥有的。政府由于承担着现实世界的繁重责任，只能成为“精神”的观照对象，而不可能获得这种只能属于“人”的“精神”；如果由于政府首脑过于诗人气质而使一方或一届政府染上了个人的这种“精神”，这个政府一定会由于失去行动的坚定目标和坚强意志而成为一个无能政府。相反，如果一方或者一届政府一定要把人民精神生活的范围，限制在实践世界的政治、法律和道德的领域内，这个地域和时代的戏剧，将只会产生被当作实用主义工具的正剧。

在“尚长荣‘三部曲’观摩研讨活动”中，陈亚先回答了他为什么没有能够再写出《曹操与杨修》这类作品的问题。他说：“我成了一只装别人酒的瓶子”。这个别人是谁呢？一是要获奖的政府部门，二是追求利润的资本。陈亚先的话让我们再一次想起了曹禺临终时的悔恨。今天，中国戏剧界必须重新考虑思想解放的问题，否则就不能结束目前这种由平庸的《廉吏于成龙》所代表的“精神”萎靡的状态，就不会有当代中国戏剧在历史上和在国际上，尤其是在人民精神生活中的地位。在解放我们戏剧思想的过程中，澄清下列三点及其互相联系的关系十分重要：

1. 戏剧创作的主体；
2. 戏剧的“精神”产品本质；
3. 悲剧与喜剧的本质，及其与正剧的不等值。

依然是一座峰巅

——再论现代京剧《曹操与杨修》

吕效平

像戏剧和影视这类具有文学品质的艺术，其作品从某种角度上说，可以分作两类。一类是我们人类的“元神”攀上阿波罗（或者说“上帝”）的神座，俯瞰自己肉身物质世界的生存，品尝着自身的短暂、渺小与荒谬，把这种人类作为一种物质存在的有限性表现为悲剧与喜剧，如青年曹禺在创作他的《雷雨》时所说，“我念起人类是怎样可怜的动物，带着踌躇满志的心情，仿佛是自己来主宰自己的运命，而时常不是自己来主宰着……生活在狭的笼里而洋洋地骄傲着，以为是徜徉在自由的天地里……我用一种悲悯的心情来写剧中人物的争执。我诚恳地祈望着看戏的人们也以一种悲悯的眼来俯视这群地上的人们……我请了看戏的宾客升到上帝的座，来怜悯地俯视着这堆在下面蠕动的生物”^①。站在阿波罗的座上观照人生，悲剧性和喜剧性就不是不幸的人生或不健康的人生才会具有，而幸运与健康的人生却能够幸免的，而是我们全部人类生存状态都不能

^① 曹禺：《〈雷雨〉序》。

逃脱的审美评判。从这个意义上说,只有悲剧和喜剧(包括那些悲剧因素与喜剧因素混为一体,但其悲剧性与喜剧性未遭消解的“悲喜剧”,例如古典戏剧中的《李尔王》这类混入喜剧因素的悲剧和现代主义戏剧中贝克特、尤内斯库、迪伦马特那些以喜剧文体贯通了悲剧本质与喜剧本质的戏剧作品)才是真正艺术的。古希腊戏剧的杰作如《阿伽门农》、《俄狄浦斯》、《安提戈涅》、《美狄亚》,莎士比亚的剧作,元杂剧杰作如《西厢记》、《汉宫秋》、《梧桐雨》都属于这类作品。另一类作品,则是创作者滞留于功利的现实世界,坚信自己在人类的物质生存中,找到了绝对价值的东西,把他的作品当作对这种绝对价值的宣教与捍卫。他们相信悲剧性和喜剧性属于古人和他们的邻居,而他们自己则因为找到了绝对价值,已经或者能够幸运地摆脱悲剧性与可笑性(即喜剧性),成为正剧的化身。侍立于路易十四王位两侧的法国新古典主义剧作家和理论家,一面嘲笑莎士比亚的漠视道德,一面把贵族宫廷的趣味当作戏剧所应当宣教的永恒内容,新古典主义的悲剧代表作《熙德》(把悲剧性本质降低为“严肃性”这种文体意义的东西,因此在当时也被称为“悲喜剧”),实际上就是这样一部正剧。启蒙思想家论证了宫廷价值观的荒谬,以市民的价值观取而代之,由此创造了后来被称为正剧的“悲喜剧”(流泪的喜剧),但是,黑格尔却说“处在悲剧和喜剧之间的”“这个剧种没有多大的根本的重要性”:“有越出真正戏剧类型而流于散文的危险”;“过分重视时代情况和道德习俗这类的外在因素”;“一方面提供娱乐,一方面着眼对听众的道德教益”。^①也许黑格尔说过些什么并不重要,重要的是,如果我们承认“时间”比“时代”具有更高权威的话,我们就不难理解为什么在今天易卜生的《野鸭》和《培尔·金特》被认为是比他的“社会问题剧”更杰出的作品,为什么契诃夫剧作自上世纪中叶以来得到越来越多的敬重,而法国启蒙主义戏剧却已成为

① [德]黑格尔《美学》第三卷下册,朱光潜译,商务印书馆1981年版,第294、296页。

文学艺术史上的化石，失去了鲜活的生命。在契诃夫之后，以荒诞派戏剧为代表的西方现代主义戏剧成功地颠覆了启蒙思想家曾经奉为绝对的理性主义、科学主义，重新获得了古希腊戏剧家和莎士比亚俯瞰人生的高度。

虽然新古典主义戏剧和启蒙主义戏剧都是宣教的工具，但是，应当看到它们的差别：路易十四的伪古典主义在相当长的时间里主要是禁锢思想的工具，而启蒙主义的戏剧却是解放思想的工具。用中国戏剧史上的例子来说，就是要看到反抗压迫的《窦娥冤》和教化臣民的《五伦全备》价值上的天壤之别。我们人类的荒谬处境之一，就是从寻找和发现真理、解放思想到故步自封、顽固保守不过“一纸之隔”。中国的现代戏剧是从中国的启蒙运动中来的，它当年最重要的学习资源是易卜生的“社会问题剧”。胡适从启蒙的立场出发，把易卜生的戏剧解释成启发民智、改造社会的工具，他说：“易卜生把家庭社会的实在情形都写了出来，叫人看了动心，叫人看了觉得我们的家庭社会原来是如此黑暗腐败，叫人看了晓得家庭社会真正不得不维新革命：——这就是‘易卜生主义’。”^①五四新文化运动对易卜生的选择与误读，给中国现代戏剧带来了“基因缺陷”，这个“基因缺陷”与本土戏剧由数千年文化专制主义带来的“基因缺陷”“合谋”，使得中国戏剧在从20世纪至今的大部分时间里深陷于实用主义“工具论”的泥潭：从启蒙主义的实用主义，经乌托邦的理想主义实用主义，到道德宣教的实用主义、市侩和庸俗的“政绩工程”实用主义。

正是在百年戏剧史上这种厚重得令人窒息的实用主义“工具论”背景之下，《曹操与杨修》才特别地显得是一座中国戏剧艺术的峰巅，今天我们重新认识这出杰出悲剧的价值，才显得特别地迫切与重要。

^① 胡适：《易卜生主义》，《胡适文集》第2卷，北京大学出版社1998年版，第485页。

二

虽然《曹操与杨修》最初被创作者称为“新编历史剧”，根据这一概念在当年的内涵，它应该是认识历史本质和进行社会发展规律教育的工具，导演马科也因为“从‘十年内乱’中看到，中国人的毛病就是喜欢内耗，自己人斗自己人”，希望“这个戏要在这方面给人以警戒和启迪的作用，为什么人与人之间不能多一点理解、多一份忍让呢？”^①但是，2005年上海京剧院出版该剧创作评论集的时候，编辑者大概已经自觉或者不自觉地意识到它是一件超越了“历史剧”的东西，因此不再称之为“历史剧”；它也绝不仅仅是在政治或者道德上“警戒”和“启迪”人们的实用工具，而是站在阿波罗的宝座俯瞰人生，像古希腊人和莎士比亚那样，写出了人性的荒谬和人在天地间永久的困窘与尴尬，历史与当代的分界在这样的悲剧中是不存在的。

《曹操与杨修》描写了人性和人类生活中最基本的两样东西：权力和智慧。如果我们的“元神”拒绝离开我们滞重的肉身，蜗居于我们的实践性行为 and 功利的世界之中，我们总是倾向于把权力和智慧想像成伟大和绝对的东西：一切权力所造成的荒谬与悲剧，都是错误地运用权力的结果，如果正确地使用权力，则这些荒谬与悲剧都是可能避免的，有一种正确的权力是绝对的和不容怀疑的；智慧具有发现真理，纠正错误的绝对力量，一切荒谬和愚蠢所造成的悲剧都是背离了智慧的结果。但是，如果我们攀上阿波罗的宝座俯瞰人生，把人类的权力和智慧当作观赏的对象，便会发现这两样东西和人类的全部行为一样，也是有限和荒谬的，我们便会想起年轻的曹禺在创作《雷雨》时那些哀怜人类的感受。《曹操与杨修》的作者在赋予曹操权力的合法性之后，让他所作的只有一件事情，就是维持这一

^① 陈云发：《新的求索》，《京剧〈曹操与杨修〉创作评论集》，上海文化出版社2005年版，第128页。

权力的威望。至于这个权力的合法性，在情节开始，曹杨订交的时候便解决了：两人登高远眺，驰目骋怀，吟诵曹操旧诗作：“……白骨露于野，千里无鸡鸣，生民百遗一，念之断人肠！”敬其人忧国忧民的襟怀如斯，是杨修接受曹操权力合法性的根据。直到剧终曹操下令斩杀杨修时，杨修质问他“念之断肠”的襟怀还在不在，曹斩钉截铁地回答：“初衷不改，天地可鉴！”这个合法性自始至终并没有受到怀疑和动摇。在曹操所做的一系列维持权力威望的行动中，只有错杀孔文岱这一件纯属出自曹操多疑滥杀的性格，完全没有合理性的根据，因此也不在无论做与不做都有利益或道德的辩护理由那种首鼠两端的困境中。然而，多疑滥杀却并不偶然地属于曹操的个人秉性，这正是夺取和维护权力的残酷斗争所养成的政治人物的通病，它是由权力本身，即由对于失去权力的恐惧造成的。当曹操不得不在杨修和倩娘之间作出抉择的时候，他手中的权力无论怎样运作，都是荒谬与罪恶的。为了换取杨修对他权力的敬重，他甚至在极度怨恨的时候把爱女嫁给了杨修，甚至在冰天雪地之中，不顾位尊与年迈，给这位臣下和晚辈牵马坠镫。但他不可逾越的困窘和尴尬却是：一方面虽然权力在其运作的过程中为了保持自己的有效性必然地要求被当作绝对的、不容怀疑的价值被信仰（民主政治在无法取得这一点的时候，使用程序的合法性来取代事物实质的真理性，以维护对权力的信仰），而另一方面却是任何信仰都是以知识的狭隘为前提的，一切权力行为和政治领袖难免被智慧看破其价值的有限性来。除非智慧放弃自己的本性，假装把权力的有限价值当作绝对的价值来信仰，否则曹操是无法不与杨修决裂的。但是这样一来，杨修还是那个曹操所渴求的杨修吗？古代史和我们共和国的历史上是不缺少这种例证的。

杨修的困窘与尴尬一点也不比曹操好。作为智慧的化身，他一方面明察秋毫，洞悉底里，绝不妥协地向一切人追究真相，另一方面却恰恰由于毫不妥协地坚持智慧的本性，而失去了操

作智慧的智慧,反而变得十分幼稚。为了坚持智慧的纯洁性,他愚蠢地犯了三个致命的错误:其一,曹操既已为错杀孔文岱痛悔不已,他就不该苦苦相逼,请出倩娘深夜送袍,试图揭穿他为维护自己权力的威望而撒的睡梦杀人之谎,杨修终于没有料到曹操为了争取他竟会杀了倩娘;其二,他与曹操赌智猜诸葛亮诗中之意,为一点小是非、小曲直、小“原则”,竟置长幼尊卑的礼节和辅佐曹操、救曹军于斜谷之困的大计于不顾,坚持让曹操兑现诺言,真地接受了统帅给自己牵马坠镫;其三,统帅将令未出,他竟擅自安排退兵,不知损坏将士对统帅的信心可能比战役失败是更为严重的问题。试想,智慧把自己弄得如此逼窄,连自保的智慧都丢掉了,岂不很荒谬,很喜剧吗!当然所谓喜剧性和悲剧性作为审美对象,其实本来就是同一件东西。杨修还有另一个选择:放弃知识分子人格和道德的纯洁性,转而接受政治人格,学会妥协,随时准备为自保而放弃“真相”,来他一个“难得糊涂”。但这样一来,他就变成了另一个蒋干,加入了千千万万平庸者的大军。喜剧性与悲剧性不是别的,就是我们这种人性的荒谬,就是我们人类生存的这种困窘与尴尬。

黑格尔正是把这种人性和人之生存的困境看作悲剧的本质,他说:

这里基本的悲剧性就在于这种冲突中对立的一方各有它那方面的辩护理由,而同时每一方拿来作为自己所坚持的那种目的和性格的真正内容的却只能是把同样有辩护理由的对方否定掉或破坏掉。因此,双方都在维护伦理理想之中而且就通过实现这种伦理理想而陷入罪过中。^①

也许《曹操与杨修》的创作者当年并没有对这种黑格尔式

^① [德]黑格尔《美学》第三卷下册,朱光潜译,商务印书馆1981年版,第286页。

悲剧的自觉追求,也许他们当年并没有与古希腊悲剧、莎士比亚悲剧一比高低的自觉追求,但是他们确实做出了一部充分实现黑格尔悲剧美学理想的优秀剧作。他们确实像古希腊戏剧家和莎士比亚一样,拒绝尘世的羁绊,拒绝像法国古典主义时期路易十四的御用戏剧家那样,甚至拒绝像启蒙主义戏剧家那样,肯定人性和人间存在任何绝对价值的东西。他们高居云端,在思想解放的年代获得了中国戏剧家历史上极少有过的高度的思想自由。他们俯瞰人生的忧郁目光越过了伦理的边界,看穿了道德的困境:他们不知道应该谴责曹操,还是应该谴责杨修,或者说应该为曹操辩护,还是应该为杨修辩护,他们让这两个互相爱慕又互相怨恨的人“在斩台上相向而泣”,让“杀人的和被人杀的都真正感到了自己的悲哀”。他们不欲虚伪地塑造道德的榜样,而是哀怜于人之卑微与荒谬,“写”出了一首“无可奈何的人生咏叹”^①。

三

体现了黑格尔悲剧美学理想的悲剧人物,比实用主义的正剧人物拥有大得多的审美资源。这一点并不难理解:因为实用主义的正剧总是把尘世的某些东西当作绝对的价值,用以教化人民。它的戏剧主人公便是这种绝对价值的人格化,一般来说,也就是道德的榜样。既然是“绝对”和“榜样”的,自然是始终如一、缺少发展的和表里如一、缺乏辩证的。在这种情况下,只好依赖感性的细节描写把缺少发展与辩证的单调性格具体化。黑格尔把这一点看得很透,他认为这类剧本因为人物本身缺乏悲剧性或者喜剧性的诗意,只好“更多地要求戏剧性的效果”,“不大经心诗的好坏而专努力打动单纯的情感”。^② 从上节

^① 陈亚先:《忘不了那“千夫叹”——〈曹操与杨修〉创作小札》,《京剧〈曹操与杨修〉创作评论集》,上海文化出版社2005年版,第91—92页。

^② [德]黑格尔《美学》第三卷下册,朱光潜译,商务印书馆1981年版,第296页。

所引黑格尔关于悲剧性的定义中我们看到,他所要求的人物是在冲突中为坚持自己的“目的和性格”而逐步“陷入罪过中”的,是既“有它那一方面的辩护理由”又“把同样有辩护理由的对方否定掉或破坏掉”因而“陷入罪过”,也就是说,是拥有发展和辩证的巨大内容的。这样的人物,在戏剧冲突之中自然而然地便已经诗意盎然、感人至深,并不需要在冲突之外矫揉造作地添加对性格的散文式描绘。

在古典小说和戏曲中,曹操被描写成“奸雄”,这是一个极端和单调的道德负面形象,而在郭沫若的话剧《蔡文姬》中,曹操变成了一个道德榜样,一个伟大政治家,但作为一个文学性格,这个形象仍然是极端的和单调的。这两个曹操的形象在道德评价上虽然截然相反,但是在其艺术价值上却都是从属于道德概念的、片面和绝对的。“古典曹操”坦率地用脸谱强调了自己性格的极端与单一,郭氏的“当代曹操”放弃了视觉的脸谱,却仍然戴着精神的脸谱。对于当代创作者来说,不存在古典的曹操和郭沫若的曹操哪一个更真实的问题,也不存在史学意义上曹操形象的“真实性”问题。这不是剧作家的问题。剧作家要面对的,不是史学意义上的曹操,而是观众心目中的曹操:为了使观众接受和相信他们所塑造的曹操,他们既要把观众心目中既有的曹操形象当作自己创作的资源,也要把这个既有的定势当作征服的对象。陈亚先、马科和尚长荣所面对的“古典曹操”与“当代曹操”,既是观众接受方面先入为主的障碍,也是他们艺术创新的资源。他们巧妙地利用这两个既有曹操的形象资源,通过这两个形象的互相“否定”,事半功倍地塑造了一个人格分裂的、辩证发展的曹操新形象。这一个新曹操,其艺术成就远远高于古典的伦理实用主义和现代的政治实用主义所创造的新、老“脸谱化”的曹操。因无端猜忌而杀孔文岱,为收伏杨修而杀心爱的女人,为维护自己权力的威信而杀杨修,这都符合古典小说和戏曲中曹操心狠手辣的性格。但是,错杀孔文岱后“捶胸顿足,痛悔不已”,残忍地逼死倩娘时“悲痛欲绝”,

冰天雪地里为一个晚辈和下属“牵马坠镫”，斩杀杨修前苦口婆心、“痛哭失声”等，都是古代小说和戏曲中的曹操不曾有过的。“求贤”是剧中曹操性格的一个基本动机，这一动机不能说不真诚；错杀孔文岱后，为了平息杨修的怨恨，能以统帅之尊为一个普通官员彻夜守灵；杨修略施小计，意欲拆穿他文过饰非的谎言，他在患难与共的爱妾和能臣杨修之间，断然选择了杨修，并且立刻压住万丈私怨，把胜似亲生的义女嫁给杨修；眼见杨修恃才傲物，为了“教育”他学会自处，身为统帅和岳父的曹操竟在风雪泥泞中为其牵马坠镫；直到杨修越过统帅擅传军令，但却一面挽救了败局，一面也动摇了军队对统帅的信仰，曹操觉得“不得不杀”时，也还在费尽苦心，剖明心迹，焦急而痛苦地叹道：“可惜呀，可惜你不明白！”这些都不是嫉贤妒能的平庸之辈能够做到的。但是作为统帅，曹操需要和渴望崇拜。这是剧中曹操性格的另一个基本动机。杨修对真相不屈不挠的追究，他把真假和是非置于统帅权威之上的固执，他越过统帅擅行军令的莽撞，越是被事实证明了正确，就越是伤害了曹操所需要和渴望的崇拜。于是，他的猜忌一点点膨胀起来，终于淹没了“求贤”的动机，再三地不想杀杨修却还是杀了杨修。这就是尚长荣和陈亚先力图表现出的“伟大与卑微”。治国安邦的远大抱负，运筹帷幄的雄才大略和求贤若渴的政治胸襟是他伟大的一面，唯我独尊、嫉贤妒能、滥杀无辜是他卑微的一面。在他与杨修的冲突历程中，他的伟大与卑微不断地互相否定着，一杀孔文岱，二杀倩娘，三杀杨修，卑微在这场冲突中终于彻底占据了上风，完成了人性价值毁灭的悲剧。戏曲史上，何曾出现过具有如此丰富心灵内容的曹操？何曾出现过性格如此辩证对立的曹操？何曾出现过如此发展变化的曹操？杀人之后“哈哈”大笑，宣称“宁可我负天下人，不叫天下人负我”的，这是脸谱化的曹操；杀人之后深感罪过，灵魂不安，这是麦克白式的曹操。^①

^① 本节借用了我为《中国当代戏剧史稿》（董健、胡星亮主编，中国戏剧出版社2008年版）第三章第十节撰写的文字。

这个黑格尔式悲剧的性格所达到的艺术高度,它所拥有的诗意,是包括尚长荣后来演出的《贞观盛事》、《廉吏于成龙》在内的那些实用主义正剧中自身苍白、单一,依靠矫情细节装扮起来的道德形象所无法比拟的。

四

从《曹操与杨修》首演至今已经 20 年了。令人遗憾的是,这 20 年来,没有一部戏曲作品达到过《曹操与杨修》的高度。

《曹操与杨修》是艺术家个人的诗。陈亚先在一篇文章里谈到,这部戏是他生命中的“千夫叹”。他说他 15 岁那年,叔父,也是他惟一的收养人,被判了 15 年徒刑,坐牢去了,那晚无家可归的他“借了一个竹床,躺在禾坪前的池塘边,听村人吹送葬唢呐,那‘哭相思’,那‘千夫叹’,吹得一天星斗一塘月色无比凄惶,后来,这凄惶便一直伴随我,很久很久”;“很少有人知道我心中藏着很深很深的悲凉”;“‘文革’了,这悲凉跟着我的境遇有增无减”;“我只是感到人生有许多值得浩叹的地方”;他叔父归葬的时候,那些当年坚决要把他叔父送进牢房的乡亲来给老人送葬,他写道:“我于是又一次听到了那震撼人心的唢呐牌子‘千夫叹’。时值深秋,天地空濛,无边落木。数十把唢呐奏得山也愀然,水也愀然。那是一种无可奈何的人生咏叹!”^①他在描写古人的悲剧中溶入了自己的生命。那个时候,他在苦难和凄惶中度过了童年与青春,刚刚有幸成为岳阳县文化馆的一个小文员。《曹操与杨修》也是尚长荣先生的一首诗。是尚先生发现了这个剧本,爱上了这个剧本,他带着剧本从大西北千里寻“主”的故事至今传为美谈。自《曹操与杨修》以后,戏剧创作的主体和作品性质都发生了变化,艺术家的个人主体由行政部门的“非人”主体取代了,戏剧的诗被“精品”,也就是“政绩工

^① 陈亚先:《忘不了那“千夫叹”——〈曹操与杨修〉创作小札》,《京剧〈曹操与杨修〉创作评论集》,上海文化出版社 2005 年版,第 90、91 页。

程”取代了。戏剧作品从创意、选本到修改、完成，主要取决于政府部门的“夺奖”意志，而不是取决于陈亚先、尚长荣当年内心那种凄惶与哀叹。艺术家在这个戏剧生产的行政“工程”中，提供的是技艺，他不再把戏剧产品当作纯粹个人的诗。戏剧创作新主体对于艺术家“禅让”的报答也是丰厚的，足以使诗人忘记了诗。

《曹操与杨修》是人的精神产品。虽然个人的道德选择也是人的精神活动，而且往往是一种充满诗意的精神过程，但是，道德标准本身却不是根据美学的原则，而是根据功利的原则制定的，道德体系和人类的法律体系、政治体系、经济体系一样属于人的实践性世界，而不属于人的精神范畴。人类实践性世界里所有这些根据功利原则构成的体系及其思想，和我们作为物质存在的人一样，都是相对的、有限的，既人道又罪恶、既公平又不公平、既智慧又愚蠢、既真诚又虚伪、既美好又丑陋、既保护我们又伤害我们。人的精神，则是那个发现了我们自身的东西，把我们自己当作观赏对象的东西，感知到我们生存之尴尬和人性之荒谬的东西。婴儿刚出生时还只有动物的本能，当他在自己的叫声中发现了自己，当他在自己的镜像中发现了自己，当他在母亲的笑容中发现了自己的时候，他才超越了只有本能的动物，而成为人。人的精神，就是与人的全部实践性世界相对峙，把人的全部实践性世界当作观照对象的东西；它就是人的神性，决定了人之成为人。艺术，虽然有许多实践性的功利功能，但它归根到底是人的精神产品；作为艺术活动的最高形态，戏剧尤其如此。

人在现实的世界中是不自由的，我们是欲望的奴隶、是制度的奴隶、是信仰的奴隶、是理想的奴隶。作为人在现实世界中不自由的补偿，我们在精神的世界获得了高度的自由。精神看穿了现实世界的有限与荒谬，拒绝成为任何欲望、制度、信仰、理想的奴隶。正是这种拒绝向现实世界屈服的精神自由状态，使陈亚先、马科、尚长荣发现了现实世界的悲剧性。于是，

陈亚先说,现实“混淆了我头脑里的道德标准、原则立场”,“于是,恃才傲物的杨修常有莫名的惆怅,杀人掩过的曹操无限悲伤……杀人者和被人杀的都真正感到了自己的悲哀”^①;马科则追求“避开比较道德长短、展现性格冲突造成悲剧的偶然性,而是去表现历史上常有的、社会生活中经常发生的,如曹、杨那样的带有整个民族性(实际上是人类性)悲剧意味的不幸”^②;那个时候,尚长荣先生把曹操看作“一个为人性的卑微所深深束缚、缠绕的历史伟人”,他从“‘伟’和‘卑’两者不可调和的冲突中”,找到了曹操“一切悖谬举止”的“内核”^③。对于自由的精神来说,现实世界的一切不过是悲剧性的,同时也是喜剧性的。

《曹操与杨修》诞生于一个思想解放年代的高潮之中,是思想解放的硕果。催生新世纪的《曹操与杨修》必须继续解放我们的戏剧思想,这就要:

承认个人才是戏剧创作的主体,而戏剧作品必须是艺术家个人的诗。

承认戏剧在本质上是精神活动的产品,而不是现实世界道德教化或者歌功颂德的实用工具,更不能成为政绩工程。

放弃那种“悲剧性和喜剧性是古人和隔壁邻居的,而我们自己能够避免”的幻想,认识到正剧的平庸和“没有多大的根本的重要性”,站到精神自由的高度大胆创作描写我们自身的悲剧和喜剧。

① 陈亚先:《忘不了那“千夫叹”——〈曹操与杨修〉创作小札》,《京剧〈曹操与杨修〉创作评论集》,上海文化出版社2005年版,第91—92页。

② 马科:《回顾〈曹操与杨修〉的导演过程》,《京剧〈曹操与杨修〉创作评论集》,上海文化出版社2005年版,第105页。

③ 尚长荣:《一个演员的思索》,《京剧〈曹操与杨修〉创作评论集》,上海文化出版社2005年版,第111页。

略论话剧研究中的 民族化预设问题^①

马俊山

回顾和总结近六十年的话剧研究，“民族化”是一个绕不过去的问题。它不仅深深影响着话剧研究的理论预设、价值判断、体系建构及叙事方式，而且多方面影响着中国当代话剧创作的思想艺术风貌和自我认同。民族化，是理解当代话剧的重要思想通道。

“话剧民族化”的口号是张庚在延安鲁艺的一次讲话中明确提出来的。这次讲话后来经过修订，以《话剧民族化与旧剧现代化》为题，发表在1939年的《理论与实践》上。张庚认为，话剧民族化与旧剧现代化，不仅是“创造中国民族的新戏剧”的必由之路，而且是梳理“五四”以来中国戏剧发展演变的两条主线。张庚是后剧联时期（1935—1937）上海市民话剧运动的积极分子，抗战爆发后辗转来到延安，参与创办了鲁艺并担任戏剧系主任。从上海到延安，从城市到农村，张庚的思想和艺术观念发生了很大的变化。用他自己的话说，是市民和农民，大剧场跟土台子之分。张庚在鲁艺讲两门课，一是戏剧概论，一是话剧运动史。前者后来成书出版，后者则“始终没有写完”。不

① 资金项目：国家“985工程”“汉语言文学与民族认同”哲学社会科学创新基地。

过,1949年以后出版的各种戏剧史或戏剧思潮史,却多以张庚的“两化论”作为基本学术框架。而在话剧研究中,民族化更是成为衡量作家作品的价值高低与贡献大小的基本美学尺度。“民族化”就像黑格尔体系中的“绝对精神”一样,成了中国话剧发展的最高境界和最终归宿。在大陆话剧研究界,这个理论预设是普遍存在,辐射到各个方面各个层次的,焦菊隐、黄佐临、杨村彬的导演理论,石挥、金山、朱琳、李默然的表演思想,也都深深地打上了民族化预设的烙印。

民族化真是一个足以涵盖全部话剧史的大问题吗?答案是否定的。诚然,话剧在一定意义上可以说是一种舶来的戏剧样式。所以,在特定时段、特定情况下,的确存在民族化问题。例如,上世纪初中国话剧草创时,既没有创作力量,也没有表演经验,所以只能搬演或改编外国剧目,如《黑奴吁天录》、《迦茵小传》、《乳姊妹》、《社会钟》、《华伦夫人之职业》、《少奶奶的扇子》等。如何使这些作品适应中国观众的社会需要和审美习惯,就成了一个生死攸关的大问题。当时的话剧从业者们普遍采取的方法是,以中国本土的戏曲艺术传统,去消化和改造东西洋话剧原有的形态结构及其舞台呈现方式,使之中国化、汉族化、市民化。文明戏时期上演外国剧目,很少直译,大都经过改译改编。可以说,这是一种特殊的民族化策略。当然,在这种民族化过程中,原作所承载的先进文化思想会有不同程度的流失。于是,在“五四”新文化运动中,就有了原汁原味搬演《华伦夫人之职业》的尝试。不幸的是,这次演出却惨遭失败。由此引发的普及与提高问题,对中国现代文学艺术发展的影响至深且巨,甚至成为毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的主要论题。在这场雅俗之争背后隐藏着的,其实是“五四”启蒙运动的普世原则与中国特殊国情的对立。如果说话剧是因启蒙的需要而进入中国的,那么民族化作为一种特定的艺术策略,是有助于话剧打开市场,争取观众,并最终转化为新兴的民族戏剧的。文明戏的民族化策略,大大缓解了话剧与中国本土戏曲

文化的张力,降低了启蒙的阻力和风险。但是,其代价也是相当沉重的。文明戏后来的堕落和衰败,民族化是一个重要原因。

其实,话剧并非完全是舶来品。晚清戏曲改良运动的基本趋势是,创作剧目日益贴近现实生活,呈现方式则逐渐由载歌载舞向对话剧形态过渡。到话剧诞生之前的1906年,北京和上海先后公演的《潘烈士投海》、《惠兴女士》等剧,对话和“演说”已经成为重头戏,而唱段则沦为点缀。1906年末,李叔同在演完《家庭改良》、《教育改良》等时装京剧之后东渡日本,很快便组织东京留学生排演了《茶花女》选场,以此宣告了中国话剧的诞生。1907年王钟声在上海组织演出新剧《黑奴吁天录》,首将话剧引入中国大陆,1908年中国第一座近代剧场——“新舞台”在上海南市十六铺码头附近落成。所以,早期话剧的积极分子朱双云说:“新舞台的前身,是丹桂茶园,主干的是夏氏兄弟——月珊月润,它在1907年,即光绪三十三年丁未,就致力于新剧,如排演《潘烈士投海》、《惠兴女士》、《黄勋伯》、《义勇无双》等,虽仍用京剧型来演出,但已注重对话,减少唱词,以及独白,且剧中装束,已完全时代化,是可知丹桂戏园的新戏,已粗具话剧面目。”^①由此可见,话剧是晚清戏剧改良运动的必然结果。话剧从其诞生的那一天起,就已经民族化了。进化团、新民社演戏,最受欢迎的都是原创剧目,如《黄金赤血》、《家庭恩怨缘》等。中国人编,中国人演,说中国话,给中国人看,内容也完全是中国的,这不是民族化又是什么呢?难道这样的戏还需要纳入民族化论述领域吗?

在话剧幼年和童年时期的改译、改编活动,以及在借鉴西方话剧的艺术呈现方式上,民族化问题是存在的。而当中国的剧作家和表导演们对话剧艺术有了更多经验,中国的市民观众

^① 朱双云:《初期职业话剧史料》,独立出版社1942年版,第47页。该书作于1939年。作者前言说:“这里所写,全凭记忆,当然不免许多错误。”丹桂茶园演出《潘烈士投海》等新戏时间应为1906年,作者的记忆有误。

也越来越多地接受了这种艺术样式之后,民族化问题就逐步缓解、缩小,以至消失了。特别是当曹禺、夏衍、田汉、吴祖光、金山、石挥、张端芳、舒绣文、章泯、陈鲤庭、费穆、黄佐临等成熟剧作家和成熟的表导演出现之后,中国话剧形成了鲜明的民族特性,有了自己的文化追求,完全转化成一种新兴的民族戏剧。但也就在民族化已经不成问题的时候,却又成了问题,原因何在呢?

这就牵涉到话剧的主体性问题了。从戏曲到话剧,不只是艺术形态的变化,更重要的是主体品性的变更。戏曲是农民的艺术,而话剧则是市民的艺术。话剧的兴衰演变,跟中国现代市民社会的命运紧密相关。其兴也市民,其衰也市民。抗战爆发之后,中国分裂成国统区、沦陷区、根据地三个部分。国统区和沦陷区,虽然政权性质全然不同,但市民社会依然存在而且还有较大发展,所以话剧是这两个地区最重要的艺术形态。而根据地的社会主体是农民,中共政权的基础也是农民,话剧在根据地的处境和命运也就可想而知了。外地来的剧人在延安“演大戏”,很快便受到批评以至禁止,取而代之的是适合农民口味和中共政治的秧歌剧、新编京剧。1938年开始的民族风格和民族形式问题大讨论,话题虽然相对集中在文艺领域,其深层指涉却是现代中国的主体性问题:市民还是农民。

中国现代化的过程,其实也是中国重建主体性,即市民逐步取代农民成为社会主体的过程。从长周期看,戏曲的转型和话剧的兴盛都是不可避免的事情。然而,在某些特定历史场域,这种历史必然性又会被一些突发事件所扭曲甚至打断。日寇侵华,打断了中国现代化的正常进程,再次把农民推到了历史的前台,相应地也就把它推到了社会意识的中心。特别是在解放区,这种历史的“变态”表现得非常突出。毛泽东要求从上海和国统区来的文化人,迅速解决所谓的“屁股”问题,放弃个性,成为工农兵的代言人。当时的延安,几乎没有产业工人,军人也不过是刚撂下锄头的农民。所以,最后只有一个归宿,就是农民。张庚正是在这种思想氛围中,提出其话剧民族化理论

的。张庚说：“要彻底改变过去话剧洋化的作风，使它完全适合于中国广大的民众。”“话剧大众化在今天必须是民族化，主要的是要它把过去的方向转变到接受中国旧剧和民间遗产这点上面来，而不仅仅是从描写都市生活，转变成描写农村这一个意义。”^①以戏曲审美置换话剧审美，以农民取代市民，可以说是张庚民族化理论的核心。

抽象地看，民族化意味着以中国本土文化去消化、吸收外来文化，并将其转化为自己的东西，这本身并不可怕。问题是，这个民族指的是什么，是新兴的市民还是日趋没落的农民？张庚指的显然是农民。1949年以后，翻身农民成了国家的主人，张庚的话剧民族化思想，也就顺理成章地突破时空限制，从一种具体策略上升为一般理论，对中国的话剧研究和话剧实践产生了巨大影响。

民族化是个有着严格时空限制和学术边界的问题，其论域是有限的。但是，近六十年来，由于它跟当代政治的特殊关系，却被严重泛化和滥用了。突出表现有三：

一是把民族化和民族性问题混为一谈。民族性是在长期的艺术实践中积累起来的民族品性，而民族化则是一套应付外来事物的对策。对于中国话剧而言，民族性建设远比民族化问题重要得多，也复杂得多。但在学术领域却很少有人关注这个问题。在实践中，更存在着以民族化取代民族性的倾向。民族化的解读，几乎只有戏曲化一个方向，如金山、焦菊隐等。而民族性的解读，却有极大的思想空间，可以向前也可以向后。因为它是与时俱进，不断发展变化的，有过去也有未来。民族性可以非常现代，而民族化却难脱保守的嫌疑。当年胡风、茅盾、欧阳予倩、田汉等人就是这样看问题的。我认为，从民族性来解读夏衍，可能比说它民族化要合理得多。中国话剧的现代性和民族性虽然时有背离，但大方向是一致的。以民族性的构建来统领

^① 张庚：《话剧民族化与旧剧现代化》（1939），《张庚自选集》，中国戏剧出版社2004年版，第39页。

中国话剧史,也比用民族化贯穿它更具包容性和涵盖力。

二是把一种应对策略变成了通用的价值标准。只要是好戏,便统统贴上民族化的标签。曹禺的紧张、热烈是民族化,夏衍的松散和诗意也是民族化,就连《茶馆》这样散文化的群戏,也不时被一些人作为民族化的典型来举证。民族化变成了普适价值。而在实践中,一些假冒伪劣产品,更是常常借着民族化的掩护而大行其道。最典型的例证便是焦菊隐执导的《蔡文姬》,把一个艺术支离破碎,意在谄媚当权者的剧本,用装饰性的舞美设计和戏曲化的舞台调度包装得富丽堂皇,很容易就兜售给了观众。对这种民族化的害处,至今还很少有人理会。

三是使一个早就解决了的历史问题,延展成中国话剧永无尽头的理论预设。在许多学者和批评家看来,中国话剧仍然走在民族化的道路上,而且还要不停地民族化下去。他们认为,凡是在编剧和表导演中借鉴使用了戏曲手法的剧目,都可归入民族化的范畴。从文明戏到先锋戏剧,百年话剧便都笼罩在民族化的视野之中,民族化成为打开中国话剧发展奥秘的一把金钥匙。他们给《绝对信号》、《野人》、《桑树坪纪事》、《中国梦》、《生死场》、《恋爱的犀牛》、《零档案》等等,都扣上一顶民族化的帽子,因为里边有假定性,有时空的自由流转,还有舞蹈化的戏曲动作以及插科打诨。好像高行健、林兆华、徐晓钟、黄佐临、王晓鹰、田沁鑫、孟京辉、牟森等,都在追求民族化。其实大谬不然。他们追求的是艺术的独创性和现代性,只要是有利于舞台呈现的东西就拿来使用,根本就不存在什么民族化问题。当代话剧的民族品性,就是在这种独创性和现代性追求中构建起来的。话剧的民族化时期早已过去,话剧研究中的民族化预设也早该结束了。

总而言之,近六十年来话剧中,有很多未经批判的概念和命题,民族化不过是其中之一。这些真真假假的问题,严重困扰着话剧研究,也束缚着话剧创作,亟待给以清理。本文只是一个初步的尝试,希望起到抛砖引玉的作用。

2009年9月

现代传媒与话剧文体的发生^①

马俊山

中国现代文学的发生、发展、成熟、变异,跟现代传媒有着非常亲密的关系。中国现代文学从诞生的那一天起,就跟现代传媒结下了不解之缘。中国最早的现代白话小说、白话诗、白话散文,以及最早的话剧剧本,都是借着报刊传播到大众中去的。可以说,新文学的第一声歌哭,就是通过现代传媒发出的。诗歌、散文、小说是纯粹的语言艺术,图书杂志是其主要载体和传播渠道,二者的关联互动机制也比较明显。而戏剧文学,也就是剧本与现代传媒的关系则要隐蔽得多,也复杂得多。因为,在广播、电影、电视普及以前,话剧的传播途径,除了书刊以外,还有演出。演出是戏剧的主要传播方式,剧场对戏剧文学的影响要远大于出版,特别是在话剧文学的草创时期。

中国第一座新式剧场 1908 年落成于上海南市,取名“新舞台”,以示跟旧式戏园子不同。“新舞台”的主要蓝本是日本明治维新以后所建的新式仿西洋剧场:舞台为镜框式,台口有大幕(有悬挂式和闭合式两种),台面伸出幕外,形式一个巨大的半圆形台唇,上边装有日式转台,两侧无台柱;观众席分三层,

^① 本文系全国艺术科学“十五”规划 2005 年度课题“中国话剧舞台艺术发展史”(批准号:05BB018)的阶段性成果。

座位梯级而上,且一律与舞台平行。徐珂《清稗类钞》形容它“戏台为半月形,可旋转,并有一切布景,每出必易,加之以电光”^①。沪上继起之“大舞台”、“新剧场”、“新新舞台”、“丹桂第一舞台”、“天蟾舞台”等,“一以新舞台为圭臬”。后来全国各地陆续兴建了大批的新式剧场,形制大小不一,但其基本格局都是从上海“新舞台”衍生出来的,如南通“更俗剧场”、北京“第一舞台”、“真光”剧场、天津“大舞台”、“中国大戏院”、武汉“和记大舞台”、民乐园“大舞台”、广州“广舞台”、“太平戏园”等。

新式剧场不仅大大改善了观演条件,改变了观演心理,也深深地影响到编剧的艺术想像和艺术构思。虽然当时还没有专业编剧,多采用集体编排、在实践中充实、完善起来的幕表制,但由于编剧都是直接为演出服务的,戏剧结构必须适应舞台条件,反而更能让人感受到舞台对编剧的巨大影响。

首先是“幕”的设置和使用,使戏剧动作更加集中,戏剧结构更加紧凑,过场戏、幕外戏逐步减少。欧洲文艺复兴以后,各国陆续建起了一批带镜框式舞台的剧场,台口处悬着一块大幕,将舞台与观众席分隔开,里边是一重重的侧幕和檐幕,台底是渐趋成熟的绘画布景,围成了一个相对封闭的仿真空间。“幕”的英文原为 *act*,意思是一系列连贯的动作(蕴含着一段故事)。由于舞台空间和演出时间有限,不可能把故事情节全部呈现在舞台上,因而需要把紧要的内容放在明场处理,而把一些过渡性的,不很重要的情节推到幕后。这样,分幕(动作段落)就起到了浓缩情节,以审美时空重组生活时空的作用。演出时,每一段 *act* 都要开闭大幕一次,以便迁换布景,同时也让观众稍事休息。^② 而中国传统编剧法采用的是“转场制”,从头到尾,一场接着一场连续演下去,所以明清传奇常见几十出上

① 徐珂:《清稗类钞》第11册,中华书局1986年版,第5047页。

② 日本引进的就是这种舞台形制。不过为了更方便地迁换布景,日本人给台面上加装了一个能转动的大圆盘,俗称“转台”。这是日本人的独创,后来流传到欧美和中国,对世界戏剧发展产生了重要影响。

百出的大戏。其中有许多都是无关宏旨的过场戏。要全部演完一个戏,少说也得几十个小时。实际上,这种情况是很少见的,多数演的是折子戏。好在传统戏的故事,观众多已熟知,折子戏并不影响接受效果。而早期话剧,多以时事或现实生活为题材,观众并不了解每个戏的内容,所以不可能抽出整本戏里的一折或几折来演出,每个戏都必须保持情节结构的相对完整。“幕”的引进,使这个问题迎刃而解。

中国的新式剧场不仅引进了“幕”这种舞台装置,而且也引进了一种新的创作观念。凡在这种新式舞台上演的剧目,不得不采用“幕”来重新组织情节,划分演出单位,于是一种新的戏剧文学样式便诞生了。根据朱双云《新剧史》(新剧小说社 1914 年版)、《新剧考证百出》(郑正秋编,中华图书集成公司 1919 年版)、《传统剧目汇编·通俗话剧》(上海市传统剧目编辑委员会编,上海文艺出版社 1959 年版)、《中国早期话剧选》(王卫民编,中国戏剧出版社 1989 年版)、《中国现代戏剧总目提要》(董健主编,南京大学出版社 2003 年版)等书所提供的资料,早期话剧一般都采用了分“幕”的形式,而且呈现出由十几幕向三四幕递减,情节结构越来越集中精炼的趋势。

例如根据吴趼人同名小说改编的名剧《恨海》,1910 年进化团初演时多达二十二幕(钱逢辛改编),后经郑正秋略加删削改为十九幕,1913 年起由新民社演出。1914—1915 年间,春柳剧场公演的是由欧阳予倩和马绉士改编的“十一幕悲剧”。后来汪仲贤觉得前几个《恨海》剧情太繁杂,过场戏太多,于是大加删削,压缩为九幕,1916 年起在“笑舞台”上演。收入《中国早期话剧选》的李悲世忆述本,依据的大约就是汪仲贤改编的《恨海》,因为李曾参加过“笑舞台”的演出。李悲世忆述本将全剧别为七幕,六景,其中第六幕特长,篇幅相当于前边的两三幕,大概是把发生在张鹤亭家客堂的关键压缩成一幕所致。从最早的钱本到春柳本,一直是陈家兄弟两条恋爱线索平行发展,交替上演,地点涉及到北京、天津、陕西、济宁、上海,布景则有

绅商府邸、乡村野店、弄堂妓院等等，一方面是幕起幕落，颇繁换景，一方面是情节涣散，缺乏重心。而李悲世忆述本，只取陈伯和与张棣华一线，由许婚、惊变、逃亡、暴富、堕落、受骗、相逢、病死、出家等关目构成，其他尽行删除，以突现鸦片的危害。显然，忆述本用景分幕较少，地点比较集中，情节更加单纯，结构更加简洁，更适合新式舞台演出了。这是同一剧目的演变情况。

从整体上来看，早期话剧剧目的分幕亦呈由繁到简，向近代剧模式靠拢的趋势。1914年，农历“甲寅”，文明戏编演活动达到高峰，史称“甲寅中兴”。以此为界，以前的剧目少则七八幕，多则十几幕，五幕以下的很少。以后四五幕的渐成主流，而且过去很少见的独幕剧也逐渐多了起来。虽然也有十几幕甚至二十多幕的戏（吴江中学新剧股的手抄本《妇》竟达二十四幕，大概是分幕最多的新剧了），但这些戏多数发表在上海的一些通俗小说杂志或消遣杂志上（如《小说月报》、《小说大观》、《小说林》、《余兴》等），有的只以手抄本的形式流传过，很少上演，或根本就没演过。编剧完全跟舞台脱离，舞台上的“幕”当然也就管不着他们了。从这些戏每一幕的题目和场面铺排来看，其文体更像是传统小说和传奇的某种混合，放在小说杂志上也算是得其所了。南开新剧团编演的的新剧，早期亦以七八幕者居多，如《新少年》（1913）、《恩怨缘》（1914）皆八幕，而后分幕减少，《一元钱》（1915）、《一念差》（1916）皆六幕，到1918年张逢春等编演《新村正》，便只有五幕四景，在文体的形制上比较接近近代剧了。

促成这一转变的深层原因是布景的限制。从当年留存的一些剧照可以看出来，在这些“兼演新旧剧”的折衷式舞台上，布景统统摆放在台口里边，而演员多在外边的突前式台唇上做戏。即使是严格意义上的镜框式舞台，也有个布景的制作和迁换问题。舞台构造以及布景迁换的困难，常常使得演员与布景（角色与环境）两相仇离，很像是欧洲文艺复兴和古典主义时代

的情形。要解决这个矛盾,在当时只有一个办法,就是尽量使剧情集中,从而达到压缩布景数量的目的。所以,当曹禺 1934 年重返南开,再次跟张蓬春合作改编演出《新村正》时,他首先要做的就是将原有的五幕压缩成三幕,四个布景减少成两个,相应地登场人物也减少了近二十个,戏剧结构比原作精炼多了。

中国话剧的兴起有两个源头:一是传统戏的蜕变,一是外国戏剧的移植。二者逐步融合在一起,就形成了中国话剧的独特风貌和现代性特征。早期,即文明戏时代,中国移植进来的首先是话剧的舞台艺术形式,剧本创作尚在尝试摸索之中,并没有留下什么可以传世的作品。此时,文字传媒跟话剧创作的联系,还是相当浮浅的。虽然不断增加的报刊杂志,为早期话剧带来了许多新的题材和新的人物,如《轩亭血》、《闫瑞生》、《杨乃武》、《黑籍冤魂》、《妻党同恶报》、《安重根刺伊藤博文》、《黑奴吁天录》、《热血》、《不如归》等剧,或取材时事报导,或采自社会新闻,或由外国小说戏剧改译,但这些新的因素,很快就被传统意识给同化了。表现在文体上,就是重故事编排而轻人物刻画。正如欧阳予倩所说:“编剧方法——一方面采取分幕的形式,但故事排列是照中国传奇的编剧方法来处理的——故事完整、有头有尾,为着观众看懂多少是平铺直叙的,章回小说的,多用明场、少用暗场,因此要有幕外戏。幕外戏的作用,不完全是为换布景的时候免得观众寂寞,也为着贯穿剧情。”^①早期话剧文学骨子里仍未跟传奇划清界限。

话剧文学的大发展以及话剧文体的真正确立,是在新文化运动兴起以后。作为新文化重要传媒的新兴报刊杂志,同时扮演着话剧文学创作开路先锋的角色,二者的关联互动不断加深。二三十年代,专门的话剧杂志只有民众戏剧社和广东戏剧研究所办的两种《戏剧》,以及剧联办的《戏剧新闻》、《光明》等

^① 欧阳予倩:《谈文明戏》,《自我演戏以来》,中国戏剧出版社 1959 年版,第 197 页。

为数不多的几种,兼登剧本和评论。报纸上跟戏剧有关的专栏或副刊倒是不少,北京《晨报》,南京《中央日报》,上海《民国日报》、《民报》、《中华日报》等著名大报,都曾先后开设过各种戏剧副刊。出版界也开始关注并出版话剧作品,就连一向比较保守持重的商务印书馆,也印行过不少剧本。四十年代以前,虽然也有中国旅行剧团、上海“业实”剧团等少量职业话剧团体,但演剧主力是各大中城市里由学生、工人、职员组织的各种业余社团。所以,这个时期的话剧创作多数是先发表在报纸杂志上,然后再形诸舞台的。曹禺的成名作《雷雨》就是先在《文学季刊》发表,然后由浙江上虞春晖中学首演的。^①《文学季刊》的两位主编——巴金和章靳以,亦因同期编发《雷雨》和李健吾的代表作《这不过是春天》两个大型多幕剧,跟两位作者建立起深厚、持久的友谊。而李健吾则是国内最早评论《雷雨》,称之为“一部具有伟大性质的长剧”的理论家。这是20世纪中国文坛最动人的故事之一。当时,不仅文学期刊发表话剧剧本,就连《新青年》、《现代评论》之类时政杂志也登载过不少。抗战后期,在上海、重庆涌现出许多职业话剧社团,如中华剧艺社、中电剧团、中国万岁剧团、中央青年剧社、上海艺术剧团、苦干剧团等,相应地催生出一大批职业剧作家,如陈白尘、张骏祥、于伶、吴天、周贻白等。他们的作品一般都是先交给剧团排演,而后才公开发表的。这时诞生的专业戏剧杂志,如《戏剧月报》、《戏剧时代》、《戏剧春秋》、《戏剧岗位》等,以理论批评和专题研究为主,剧本则多由出版社印行。民国时期颁行的几部版权法和著作权法,逐步理顺了剧本著作者、出版者、使用者的权益,对推进话剧创作和传播亦有一定的积极作用。话剧创作跟传媒的关联互动,达到了空前的程度。

首先,是新兴的报刊杂志为话剧创作输入了许多新的创作

^① 据刘克蔚先生考订,该剧首演于1934年12月初,演出者是浙江上虞县春晖中学,而非通常所说的由杜宣等人于1935年4月末首演于日本东京。见刘克蔚《〈雷雨〉国内首演钩沉》,《中国话剧研究》第7期,文化艺术出版社1993年版。

观念和创作思想,为话剧艺术的健康发展廓清了道路,为话剧文体建设提供了充足的养分。1918年,《新青年》杂志先后组编了“易卜生专号”和“戏剧改良专号”。前者的重心是“立”,意在为话剧创作确立一些新的标准,后者则以“破”为主,力图清除传统戏剧对新兴话剧的干扰和侵蚀。胡适、陈独秀、钱玄同、刘半农、傅斯年、周作人等纷纷发表文章,认为旧戏脱离现实,思想腐朽,缺乏美感。其中钱玄同的观点最为极端。他说:“如其要中国有真戏,这真戏自然是西洋派的戏,决不是那‘脸谱’派的戏。要不把那不像人的人,说不像话的话全数扫除,尽情推翻,真戏怎么能推行呢?”^①胡适的见解则更具学理性和建设性,影响也最为深远。他从进化论的角度,证明了戏剧应该随着社会文化的发展而不断进步的道理。他认为中国现代戏剧应该直面现实,反对虚饰,张扬个性,以悲剧创作打破“大团圆”的迷信。因而,中国戏剧最需要的是以易卜生为代表的近代剧,最需要的是敢于批判现实,独战多胜,申张个性的“易卜生主义”。另外,胡适还是中国最早认识到舞台时空的有限性,并提出新的结构原则的人。他认为,剧作家必须懂得戏剧结构的“经济”之道,对情节要严格“剪裁”,多用暗场,减少分幕和布景数量,不能把什么都搬到舞台上去。这些观点,对新兴的话剧文体建设,无疑具有重要的指导作用。

《新青年》之后,西方新兴的象征主义、表现主义、唯美主义、未来主义等戏剧思想,经各种报刊杂志被介绍进来,大大开阔了中国剧作家的视野,使话剧的文体建设不断出现新的风格,新的式样,新的流派。从民众戏剧社成立(1921)到中国旅行剧团成立(1933)之前的整个爱美剧时代,以独幕剧的成就最为突出。特别是喜剧创作空前繁荣,涌现出许多优秀的作家作品。话剧史上的第一批文学经典,如丁西林的《压迫》、袁牧之的《一个女人和一条狗》、欧阳予倩的《泼妇》、田汉《获虎之夜》

^① 钱玄同:《随感录》(18),《新青年》1918年7月第5卷第1号。

等,都是这个时期问世的。特别值得注意的是,爱美剧时期出现了中国戏剧史上从未有过的流派现象。如以欧阳予倩、熊佛西、陈大悲为代表的“趣剧”,以丁西林、余上沅、宋春舫、袁牧之为代表的幽默轻喜剧,以田汉、郭沫若为代表的抒情浪漫悲剧,以白薇、濮舜卿为代表的女权主义戏剧,以洪深、尤兢(于伶)、章泯为代表的左翼社会剧等等。大众传媒的深度介入,将话剧创作推向一个新的高度。话剧创作的个性化、风格化、多元化,跟大众传媒的支持是分不开的。

其次,剧本的公开发表和出版,使其文学性和可读性大为提高。在近代剧出现以前,西方话剧剧本通常只有简单的台词和少量舞台提示。提示内容仅限于形体动作,基本没有对舞台环境和人物的描写。古希腊、莎士比亚、莫里哀的剧本大都如此。中国元杂剧,最初大概也只有几套曲子词,科白非常简陋,只是“正末云了”、“正旦告孤科”地注着,至于怎么说,说什么,则须演员依照惯例即兴发挥。有的则根本没有科白,如《元刊杂剧三十种》所收关汉卿的《西蜀梦》等早期杂剧。全套科白是在演出实践中不断积累和完善起来的,到明人臧晋叔编辑《元曲选》的时候,就已经很齐全了。但元杂剧、宋元南戏和晚出的明清传奇,却始终未见独立的景物和人物描写,这是为什么?原因很简单:不需要。因为景物描写已经完全融入曲词,人物则有行当管着,化装是固定的,还有自报家门等程式,无需再做描写。这种情形跟近代剧之前的西方话剧文体大至相近。但杂剧传奇多为文人创作,编剧态度比较认真,构思讲究完整、语言追求精致。特别是一些文人编制,专供人阅读的“案头剧”,作者就更得在构思和语言文字上下功夫。当然,这些剧本必须公开出版才能得以传播。而一旦印行,就免不了任人评说,无形中也会对作家的立意构思和遣词造句产生压力。后来兴起的京剧和文明戏,艺人当家而文人淡出。艺人编制的剧本,受其文化修养的限制,又以可演性为圭臬,故而大多粗糙散漫,文字芜杂,不通处多多。京剧和文明戏是高度商业化的戏剧,在

以保障著作人的权益为中心的现代出版制度建立以前,剧本属于商业机密,是艺人吃饭的本钱,绝不会轻易示人。专为演出而写,虽然能够保证剧本有较强的舞台适应性,但“不出版剧本是导致戏剧文学下降的主要原因之一”^①。休·亨特的这个结论,不仅适合英国戏剧史,用在京剧和文明戏上也很恰当。

话剧文体建设,从新文化运动一开始就受到人们的普遍关注。针对文明戏由于缺乏文学支撑而终至没落的惨痛教训,傅斯年、胡适、欧阳予倩、郑振铎等人大力提倡剧本创作。傅斯年认为,新剧创造“第一是编剧问题”。新的戏剧应该写日常生活,写普通人,说寻常话,“尤要力避文笔粗率”,多用“曲喻”而少用“直陈”。^② 胡适也很重视剧本的语言和结构问题。爱美剧时期,话剧文体建设的成就以及剧本文学性的提高,也首先在语言文字上反映出来。经过洗练的日常生活词汇(包括一些比较通俗的方言和行话)、语式、修辞成为剧本创作的主要工具,性格化、口语化的对白,完全取代了传统戏里的韵语、套话和水词。后来,人们又从易卜生、契诃夫、奥尼尔的剧作中,学到了如何通过对语揭示人物心灵奥秘的方法与技巧,如对白的参差、错位、断续、延荡、潜台词等等,从而使得白话剧本有了耐人寻味的诗意。从欧阳予倩、丁西林、田汉、郭沫若、熊佛西的早期创作,到三四十年代的曹禺、于伶、夏衍、吴祖光、陈白尘等,集中反映了话剧语言的发展趋势:从模拟生活的表象开始,最终落实到对人物心灵的追究上。整个剧本的思想厚度和可读性、可演性(即具有二度创作的空间)亦随之大增。

特别值得注意的是,为了适应普通读者的需要,增加剧本的可读性,话剧作家纷纷将叙述和描写手法引入剧作,使话剧文体呈现出一定的小说化倾向。在西方,用小说手法描写人物和场景,以全知视角叙述过去的故事大约是从萧伯纳开始的。

① [英]休·亨特:《近代英国戏剧》,李醒译,中国戏剧出版社1987年版,第15页。

② 傅斯年:《戏剧改良各面观》,《新青年》1918年10月第5卷第4期(戏剧改良专号)。

而中国话剧,从《终身大事》就有了对场景的周详描写和立意的阐述,汪仲贤《好儿子》、陈大悲《爱国贼》、余上沅《兵变》、丁西林《一只马蜂》(以及后来的《三块钱国币》)等剧作,在开头部分不仅有场景和人物描写,还有对角色性格的分析、对剧情前史的提示等等。这显然是为了方便阅读而采取的叙事策略,对于演出而言,甚至是一种束缚。对可读性的追求,很容易把创作引向另一个极端——“案头剧”。到二十年代中后期,这种倾向就很明显了。所以才有了闻一多的感慨:“这几年来我们在剧本上所取得的收成,差不多都是些稗子,缺少动作,缺少结构,充其量不过是些能读不能演的 closet drama 罢了。”^①话虽然说得重了些,但大意是不差的。所以,到了三十年代中期演剧再次走向职业化的时候,曹禺就提出了剧本既要可读,又要可演的问题,并在创作实践中很好地解决了它。他的剧本,每个角色出场前,都有极为传神的人物小传,以便读者深入理解人物上场后的言行——对话和舞台动作。曹禺的人物小传,既有对角色身世经历的简要叙述,也有精彩生动的形象描写,还有鞭辟入里的心理剖析,实在是不可多得的美文。另外,在每一幕的布景提示前,往往都有一段扩展性的环境描写,给读者提供了更加广阔的想像空间。阅读曹禺的剧作绝对是一种精神享受,其文体的影响至深且巨,以至于夏衍读了《雷雨》和《原野》之后,便毅然改变了创作方向。夏衍剧本里的人物小传和环境描写,与曹禺如出一辙。后来,阳翰笙、阿英等人,也都用类似的手法,提高其剧作的文学可读性,而且取得了明显的成效。这方面的经验值得我们好好总结。

剧本文学性的提高,还表现在戏剧结构的变化上。中国人对戏剧结构的理解曾经长期停留在曲词和篇章上,从王骥德、李渔到王国维、吴梅,基本都是如此。京剧和文明戏以演作为核心,对戏剧结构更是无暇顾及。二十年代以后,由于有了外

① 夕夕(闻一多):《戏剧的歧途》,《晨报·副刊》,1926年6月24日第2号。

国戏剧的参照,话剧结构逐步转向情节安排和明暗场处理。一人一事一线到底的结构模式被打破了,明暗线或主副线交织的构思渐成主流,回溯式(如曹禺《雷雨》)、开放式(如夏衍《上海屋檐下》)、人像展览式(如凌鹤《黑地狱》)等结构形式的成功运用,大大提高了话剧表现生活的能力——容量扩大,背景加深,情节更加曲折,冲突愈发紧张,剧本也更加吸引人了。

话剧文体,只有当它找到了自己独特的语言形式和内在结构的时候,才算是达到了成熟的境界。如果以《雷雨》的发表(1934)为界,中国话剧文体从幼稚到成熟,统共用了不到三十年的时间。如果从《终身大事》(1918)算起,时间就更短了。如此迅速地臻于成熟,现代传媒的作用是不可低估的。反过来说,话剧文体的发展和丰富,也大大充实了现代传媒的内容,拓展了公共话语空间和思想空间。它给读者带来许多个人经验、新鲜思想和独特发现,使读者在阅读中认同剧作所传达的价值观念和行为方式,从而为塑造现代民族品格,建设现代文化作出了不可磨灭的贡献。

2005年10月20日,南京

戏剧的“人学”转向与深化

——论新时期现代现实主义戏剧创作

胡星亮

—

新时期的现代现实主义戏剧，是指那些经过西方现代主义戏剧“擦拭”，并继承民族戏曲美学以拓展中国现实主义戏剧的创作。主要有刘锦云的《狗儿爷涅槃》、李龙云的《荒原与人》、李杰的《古塔街》、郝国忱的《扎龙屯》、杨利民的《大雪地》、姚远的《商鞅》、田沁鑫的《生死场》，以及《绝对信号》（高行健、刘会远）、《死水微澜》（查丽芳）、《同船过渡》（沈虹光）等。它们是新时期戏剧的重要收获。

与传统现实主义相同，现代现实主义仍然强调戏剧创作要从生活出发，正视现实，直面人生。这些戏剧家都以现实主义所特有的那种沉重的社会使命感和责任感，去描写生活的矛盾和冲突，去思考社会、历史和现实，去表现人生的丰富性和复杂性。反映现实题材如刘锦云创作《狗儿爷涅槃》，要求自己“两脚踩着收获的泥土，两眼盯着农民的命运”^①，深深地扎根在自己所熟悉的生活土壤上；描写历史题材如姚远创作《商鞅》，也

① 见刘锦云等：《踩着收获的泥土，注视农民的命运》，1986年12月15日《文汇报》。

是寻求当代观众与历史人物心中的通道,要“让历史的镜子折射出今天这个时代的光”^①。现代现实主义正是以巨大的热情拥抱现实、思考人生,使其创作具有强烈的现实穿透力和深沉的历史感。

但现代现实主义也有不同。如果说中国传统现实主义戏剧较多着眼社会学层面而对现实人生尤其是对人的深层意蕴挖掘不够,如果说中国传统现实主义戏剧较多注重个别的、具体的社会事件而对历史与文化、民族与人类等思考不够,那么,现代现实主义戏剧其题材选择和主题挖掘就在这里发生了重大转向;它将现实描写的重心从社会学层面转向人学层面,通过写人去思考人与人性、历史与现实、民族与人类。李杰从《高粱红了》“以一种政治批判另一种政治”,到《田野又是青纱帐》“仍然存在着源出意念的习惯思考模式”,到《古塔街》着重写人——“深爱底层的中国人,又为其焦虑不安”^②,就典型地反映出这种转向的发展过程。从整体来看,1980年代初的《绝对信号》等还有较明显的转向痕迹,1985年以后的上述其他剧作,人学的描写与思考就成为其主要内涵。

由此,现代现实主义不仅要求戏剧真实地反映现实,它更注重描写现实中的人及其生存状态、人生命运,并力求从中挖掘出时代大潮的涌动或民族、历史与文化根源。《狗儿爷涅槃》在主人公的现实遭遇中,对当代中国农村的历史变迁和新中国的农村政策进行了深刻反思,更对传统小农经济禁锢下的中国农民的命运,和以狗儿爷为代表的传统中国农民的本质特征——在其勤劳淳朴、坚韧善良中混杂着愚昧狭隘和因循守旧——作了深层开掘。故而,狗儿爷身上体现出来的就不仅是传统中国农民的特征,它还包含着中国民族特性和历史文化的某些内涵,表达了作者对于国民性的深刻理解与批判精神。

① 见江宛柳:《军队剧作家姚远访谈》,《剧本》1997年4月号。

② 参见李杰:《高粱红了“题记”》、《古塔街“题记”》,《李杰剧作选》,中国戏剧出版社1989年版。

《商鞅》用现代眼光审视历史,描写商鞅从会说话的“牲口”成为倒转乾坤的巨人的奋斗历程,及其一心事秦、变法强秦最后却被秦人万箭穿心的悲剧命运。“商鞅之法不可不行,商鞅之人却不可不除”,商鞅的人生遭遇同样融入了作者对民族文化传统和国民劣根性的冷峻思考与批判。《生死场》在讴歌民族非凡韧性和雄强生命力的同时,刻画了现代中国人非爱非恨的生存状态及其面对生老病死麻木冷漠的精神世界,《大雪地》对长期以来极左思潮的精神奴役使人成为丧失了自己意志、专业乃至爱情的“废物”的揭示,等等,都从民族历史文化的角度,越过故事情节、政治评判、道德是非等现实表层,探求传统文化心理结构和当代中国人的心理结构,并启发人们对民族历史、现实人生进行反思与批判。

进而,现代现实主义在人的生存状态、人生命运的真实描写中,又对人进行深层透视和探求,着意表现人性与人的生命意识。《扎龙屯》反映当代东北农村历史变迁中农民的生存状态和生命状态,揭示出他们在苦难年代人格的失落、求生的挣扎和人性的呻吟,他们在改革大潮冲击下对人的权利、价值和人格的追求,在人性的探求中呈现了惊心动魄的历史发展。《古塔街》搬演一条旧街上底层人们的生活,从其身上折射出历史变迁和岁月沧桑,更重要的,是作者揭示出这些生活在底层的人们为了实现生命的意义、个人的意志和对自由的想慕,他们也有自己的欢欣和悲伤、追求和困惑,从中体现出人的尊严、人格和生命的价值。《同船过渡》在普通人的平凡生活中挖掘出“百年修得同船渡”的人生意蕴,呼唤人们真诚理解、心灵沟通、相互宽容,《死水微澜》在辛亥革命前四川的世事变动中,突出描写邓幺姑在严酷滞重的封建社会死水里掀起的爱情追求和生命的呐喊,等等,这些戏剧都是表现在纷纭复杂的社会现象遮掩下的人的自身、人的存在与人的意志,剧中人物身上都闪烁着真正的人性的光辉和生命的价值,作者笔下流淌着的,是那种深沉的人道主义精神。

更进一步,有些现代现实主义剧作还将现实描写中所强调的人的生存状态和人的生命意识,复归于人的本体,探索人的本性、人的困惑与追求,力求在民族现实的描写中表现人类的欢乐与痛苦,人类面临的困境和艰难选择。突出的是《荒原与人》。该剧以“十五年后的马兆新”回到当年落马湖垦荒队为自己飘忽不定的心灵寻找归属为情节结构线,展示了“那个秋天”发生在落马湖的人生悲剧,尤其是垦荒队队员们的艰难生存及其交织着追求、惶惑、迷惘的复杂心灵世界,并从中揭示出某些“人类共同本质的东西”和“人类自身无法解决的问题:人在命运面前的倔强与悲壮,人在大自然面前的自尊与自卑,人与自身与生俱来的弱点的对抗与妥协,人在重建理想过程中的顽强与苍凉,人在寻找归属时的茫然无措”^①。它不仅写出了剧中人的失落与追求,而且写出了人生的惆怅与苍茫、人类的残缺美与悲凉感,溶入了作者对人与人性、社会与自然、民族与人类的同样充满焦灼、困惑的深沉思考。狗儿爷(《狗儿爷涅槃》)身上那种根深蒂固的“土地意识”所体现的农业社会农民的某些共同特点,商鞅(《商鞅》)悲剧命运所凸显的“谁也不想被证明自己是—匹劣马”的人性阴暗面等,也都超越剧情、超越国界而有人类普遍性。

戏剧描写从社会学层面转向人学层面,体现出中国现实主义戏剧在题材、主题方面的拓展与深化。这些作品都渗透着剧作家主体独到的现实发现、深刻的人生感悟和生命体验。它们不再满足于从政治视角去反映重大的社会事件,也不再将人依附于某个问题或观念,而是从人的视角去描写现实与历史、民族与文化,去挖掘现实深层更复杂、更丰富的内涵;它们不再偏重政治或道德的评判,理念或教训的灌输,而是从完善的人性的高度,去批判社会、历史和人生,去思索人、民族和人类。这是戏剧家站在社会的、历史的、文化的、心理的、哲学的等更高

① 李龙云:《人·大自然·命运·戏剧文学》,《剧本》1988年1月号。

层次,以真正体现人类发展的要求去对社会人生进行观照而获得的审视角度和戏剧呈现。它借鉴现代主义的审美感知方式,赋予创作更多的历史内涵、文化意蕴和哲理思辨,使现代现实主义戏剧在对现实的审美观照中贯注着强烈的现代意识。

二

现代现实主义仍然注重描写典型,强调戏剧内涵是通过艺术形象呈现出来的作家的人生感悟与生命体验。老戏剧家曹禺“写戏主要是写‘人’”^①的名言,集中概括了传统现实主义创作的精髓,也是现代现实主义戏剧反映现实、艺术探索的出发点。这就是:“话剧在揭示人物灵魂方面具有奇特的魅力与优势,而人物应该是复杂的。”^②

然而,与传统现实主义通过典型去揭示一般,通过人的命运来再现现实,因而其形象着重“性格”的典型塑造不同,现代现实主义要从人的内在生命、精神世界去表现民族、历史与文化,去思考人、人性与人类,所以,其形象刻画着重“心灵”的复杂性与丰富性,其典型塑造追求人的精神世界的深入开掘。现代现实主义戏剧反映现实从社会学层面转向人学层面,也就决定了其形象刻画发生从注重“性格”到着重“心灵”的重要转向。这种转向同样在1980年代初的《绝对信号》等剧中即已显现,而在1985年以后的上述其他创作中成为趋势。郝国忱的《昨天、今天和明天》是以鲜活的性格刻画来再现现实的,后来他认识到,如此“实地写生式的那些形象,生动是生动,新鲜也新鲜,但却缺少作为艺术形象应该具有的那种巨大的涵盖力”,不能让人们在“形象中联想到更多的人、联想到自身”,遂强调“应该将现实主义整体提升到生命意识的层面”^③。于是有写人的生命、

① 曹禺:《看话剧〈丹心谱〉》,1978年4月24日《人民日报》。

② 李龙云:《杂感二十三题》,《戏剧文学》2000年第12期。

③ 郝国忱:《后记》,《郝国忱剧作选》,中国戏剧出版社1988年版,第368页。

心灵的《扎龙屯》创作。李龙云、刘锦云、李杰、姚远、沈虹光、杨利民等新时期其他现实主义剧作家，其戏剧形象也都出现了这种注重性格刻画，但更强调深入开掘人的心灵世界的艺术转向。

现代现实主义在广阔的现实背景中写人，力求挖掘人的心灵世界的丰富性和复杂性，主要有两个走向：一是写人的生命活动，二是写人的本体内涵。

着重从人的生命活动中去挖掘心灵世界的复杂性和丰富性，在狗儿爷（《狗儿爷涅槃》）的“土地意识”和“地主意识”中有深刻的揭示。土地是农民的命根。狗儿爷的爹为了二亩地跟人打赌活吃小狗而丧命，狗儿爷自己先是在炮火中抢收地主的庄稼而使结发妻子死于轰炸，后来因为土地“归大堆”而疯癫又使后妻离家改嫁。视土地如生命的狗儿爷，其人生理想就是做祁永年那样的地主。这种因为挚爱土地而导致的愚昧狭隘、因循守旧，又形成他潜意识中极其强烈的“地主意识”。尽管狗儿爷仇恨、蔑视祁永年，但是，想当地主他又羡慕祁永年，他一辈子都在与祁永年争高下。祁永年有的他都想有，土地、门楼归他了，他还要祁永年把印章倒给他——“咱把它磨磨，把‘你’磨了去，重新刻上‘我’。”这一神来之笔，入木三分地刻画出狗儿爷内心的渴望与追求。该剧在土地得而复失、失而复得的现实冲突中，着重揭示的是狗儿爷的内在生命活动和心灵情感的冲突，而在其心灵冲突和生命活动中又交织着广阔的历史风云。《扎龙屯》中的王子通、《古塔街》中的神瘸子、《死水微澜》中的邓幺姑等都是普通小人物，其生活也都平凡甚至平庸，但作者探进其心灵深处，在他们身上挖掘出了生命的流动、生命的价值，在其生命呈现中都包含着丰富的现实意蕴。

现代现实主义复归人的本体以挖掘心灵世界的丰富性与复杂性，它或是写人性的沉沦与挣扎，或是写人与自身的残酷搏斗。前者如《生死场》，该剧反映1930年代东北农民活着苟且、死亦漠然的生存状态。生死是人类最基本的生命体验，剧

中的农民都在生、老、病、死的轮回牵引下麻木地活着，剧作即通过他们的生与死，表现了他们生存的苦难和人性的挣扎。剧作主人公赵三是个敢作敢为的汉子，“整”地主二爷显出他的血性，但真正的二爷没死他转而跪地求饶，被二爷从狱中赎出后他感恩戴德，又显出其麻木和奴性。妻子自杀尚有气息他却以木棍狠狠地“压尸”，女儿未婚先孕他要打死她并愤怒地摔死婴孩，对待生命他又是何等地愚昧和冷漠！然而最后，当日本兵的屠杀以血腥的死亡把人逼向绝路时，赵三与村民们为了生存愤而与日军拼死，他们又走出人性的麻木和愚昧，显示出人性的尊严、力量和坚强。后者如《荒原与人》，此剧写马兆新、李天甜、苏家琪、细草等在落马湖荒原寻找爱情、理解、尊严、人间温暖等理想的破灭，这是人生悲剧；而理想破灭后他们在困惑、痛苦中仍然执著地追求，则又表现出人在命运和大自然面前的倔强和悲壮，和人生的价值与意义。在作者看来，人生这种悲剧的根源，在于社会和大自然等环境因素的制约，但也在于人自身与生俱来的人性弱点。比如马兆新，他真心爱细草，只要有细草他就感到温暖，为“宣传队”事件而开除团籍、游斗、批判他都不在乎。但是，细草被心怀鬼胎的于大个子任命为垦荒队副指导员而整天被拉着跑地号，他妒火中烧，细草被于大个子强暴而怀有身孕更使他怒不可遏。“马兆新赶车送细草出嫁”一场戏，就把心灵受到扭曲的马兆新的爱与嫉妒、理解与褊狭的自身残酷搏斗刻画得淋漓尽致，写出了其心灵的复杂性、丰富性和深刻性。人总想摆脱不可能摆脱掉的东西，人的精神世界深处总隐藏着尖锐的自我矛盾。

现代现实主义戏剧其形象刻画注重内心世界的审美化，它不同于新时期之初的问题剧着眼人物外部特征、作为政治观念符号的肤浅，也有别于传统现实主义对性格刻画追求。它从“符号”和“性格”，转向人的自身、内心与本体。这其中，特别是从传统现实主义在人和社会的冲突中揭示人的性格与命运，到现代现实主义深入人物心灵深处去开掘人的精神世界，从传统

现实主义在人和社会的冲突中揭示现实问题产生的社会根源并予以批判,到现代现实主义着意描写心灵世界的复杂矛盾而对人自身进行思索,体现了中国现实主义戏剧其形象刻画的时代性拓展。新时期的现代现实主义戏剧揭开纷纭复杂的现实面纱透视人物的心灵世界,面对新旧、善恶、美丑交织的复杂现实,它没有简单地肯定或否定,而是力求在人的生命、人的本体等复杂心灵的揭示中,折射出民族历史文化的积淀与变迁,交织着戏剧家对于时代与现实、人与人类的深沉思考。这种注重精神建构、具有“灵魂之深”的形象刻画,它既有具体生动的性格,又有精神世界的“巨大的涵盖力”,既有历史的、社会的评判,又有文化的、哲理的内涵,其形象的内在意义更加丰富、完整、深刻,又渗透着思索的品格和清醒的理性批判精神。

三

现代现实主义戏剧反映现实从社会学层面转向人学层面,形象刻画从注重塑造性格转向着意开掘人的心灵世界,使其艺术表现也必然突破传统样式而进行新的创造。

中国传统现实主义戏剧基本上是“易卜生—斯坦尼”的写实模式,注重在社会冲突中去描写人物性格及其转变,矛盾尖锐激烈,剧情错综复杂,戏剧结构闭锁凝聚,舞台时空与现实情形相近。然而现代社会的急速发展和现代人内心感受的日趋丰富复杂,传统现实主义那种围绕某个社会事件、按照现实表象去购置冲突、安排剧情的结构模式已不能完全满足现实审美,需要以多样的艺术结构去揭示人们的感受、联想、幻觉、梦境、哲理与诗情,更好地表现戏剧家对于现实的深刻思考。也正因此,现代现实主义首先在戏剧结构上突破,从封闭走向开放,从凝聚走向松散,舞台时空自由,写实写意相间,在剧情发展的向心力与离心力的牵制中寻求艺术创造。《荒原与人》由“十五年后的马兆新”回到落马湖的寻找、回忆往事而展开剧

情,以“十五年后的马兆新”对当年的马兆新及垦荒队的反思与批判为戏的框架。因此,其结构不是情节性的而是心灵性的,随着“十五年后的马兆新”的回忆、联想、幻觉、梦境等思维情绪的流动,舞台上从现实时空到心理时空,从客观环境到主观环境,多层次、多时空地写出了“人是一团流动的生命”,又朦胧着一种诗的意境。《绝对信号》、《狗儿爷涅槃》、《古塔街》、《扎龙屯》、《死水微澜》、《商鞅》、《大雪地》、《同船过渡》、《生死场》等剧作,或是为展示现实社会与人自身心灵世界的复杂性、丰富性,运用那种彼此纠葛又相互独立的行为与意识所构成的复调结构或多声部结构;或是为表现复杂的社会生活和置身其间的人物关系以及人物形象的多侧面,采取无场次、多场次、多空间、散文化、电影式结构;或是打乱事件发展顺序和人物心理活动,将现实与回忆、存在与幻觉、过去与现在相互交织来结构剧情,以表现人的深层意识;或是传统戏剧性中融入史诗剧的叙述性、说唱艺术等,以浓缩事件过程的铺叙,加强对人物心灵世界的揭示,等等。更有戏剧家在创作中将这些手法做不同组合,以深化对现实的把握和对人物心灵的开掘。

现代现实主义戏剧还是通过形象刻画来表现作家对现实的思考和发现的,结构的创新,是为了能够深刻地揭示富有社会内涵的人物复杂的心灵世界。现代人内心世界的日趋复杂丰富,传统现实主义注重外在行为、逼真自然的性格刻画艺术,已难以深刻地表现这种主观情绪、心理感受、内在灵魂的东西。这就会出现现实主义戏剧受表现主义、意识流、舞台假定性等影响,直接深入心灵世界进行创造的探索。从这里出发,现代现实主义刻画形象既注重性格的外在写实,更注重人物心灵情感的内在真实;揭示人物心灵也不再像传统现实主义那样着重挖掘人物内心的潜台词,而是创造“心理空间”或“心理时间”将人物内心世界外化、戏剧化,以鲜明生动的舞台形象将人物的内心活动和内在生命呈现在观众面前。比如狗儿爷(《狗儿爷涅槃》)的性格描写主要采用传统现实主义的写实手法,对其心

灵世界的开掘,则借鉴了民族戏曲和西方现代派戏剧艺术。后者,剧作写了狗儿爷的疯癫,写了狗儿爷与祁永年幽灵的对话。狗儿爷疯癫才能“意识流”,他对现实的感受和他内心的波动才能真实地、淋漓尽致地表现出来,他的看似疯癫的清醒才能映衬出现实的反常和荒唐。而祁永年的幽灵既是狗儿爷疯癫的一种表现,更是其心灵世界的舞台外化。狗儿爷仇恨地主又羡慕地主的复杂心理,在他与祁永年幽灵的对话和较量中,荒诞而又真实地表现了出来。新时期的现代现实主义戏剧还努力探索多种手法以揭示人物深层的心理动机和人物的内在生命,比如《绝对信号》中回忆、想像和内心活动的舞台形象外化,《荒原与人》中大段的内心独白、画外音和人物之间的心灵交感,《死水微澜》中以狂放的红绸舞和音乐将人物的内心情感形象化,等等。既运用传统现实主义刻画人物性格的手法,又汲取西方现代戏剧和民族传统戏曲表现人物深层精神活动的艺术,从而使其形象刻画既鲜明生动又富有深度。

刘锦云创作《狗儿爷涅槃》,借鉴意识流、间离、内心外化等手法表现狗儿爷的“疯”是其重要创新。作者说:“这个疯是从内容亦即戏的整体要求出发的。这不仅是人物的原型提示了我,重要的是,我认为唯其疯,才能更有力地揭示这个特定人物的内心世界,才便于更加浓缩地表现我要反映的现实生活和时代特征。”^①如此借鉴就引出了新的创造。因而如上所述,现代现实主义从反映现实、尤其是表现人的心灵世界出发,大胆“拿来”了舞台假定性、象征、荒诞、意识流、间离、隐喻、幻觉、变形、内心外化、歌舞等民族戏曲和西方现代派戏剧形式和手法,使中国现实主义戏剧呈现出前所未有的新特色。此外,如《生死场》汲取绘画的造型意识和平行蒙太奇、定格、倒叙、插叙等电影手法,《绝对信号》中灯光、音响、道具等成为重要“角色”参与剧情发展,以及现代现实主义借鉴民族戏曲和西方现代派而带来的

① 刘锦云:《关于“狗儿爷”》,《文艺研究》1988年第1期。

布景中性化、戏剧时空自由、表演兼容体验与表现,等等,都是有
益的探索。这样,现代现实主义就突破了传统现实主义在艺术手
法上要求现实描写的客观性和生活化,既能以写实的、再现的手
法描摹出生活的直接性,又能以写意的、表现的手法挖掘出其深
层的现实内涵,“使具象与抽象融合,让艺术形象具有高度的概括
力量”,也“有助于现实主义艺术家从现实的经验上升到更高更广
的水平面上,扩大理解,扩大作品的内涵意义”^①。

与传统现实主义戏剧强调客观写实,按照生活的本来面目
反映现实不同,世界现实主义戏剧发展到二十世纪以来,着重
探索的是如何表现人的内心世界:“以最明晰、最经济的戏剧手
段,表现出心理学的探索不断向我们揭示的人心中隐藏的深刻
矛盾。”所以就像奥尼尔所说的,不能“抱着陈旧衰老的现实主
义技巧不放”^②。因而在现代现实主义的艺术表现中,出现再现
与表现的交融,幻觉与间离的并用,写实与写意的结合,使其戏
剧创造能突破社会现象的表层结构而切入现实社会和人物心
灵的深层结构,有着丰富的人生内涵和艺术表现力。其形式和
手法带有现代主义气息,但从其正视现实、直面人生,从其开掘
人的精神世界并刻画出深刻的艺术形象来看,它在整体上是现
实主义的。它是中国现实主义戏剧在艺术表现方面的现代性
拓展。

四

现实主义戏剧在中国的兴起,始于“五四”时期《新青年》派
的理论倡导。“五四”新文学运动是以思想启蒙为先导的。直
面数千年封建制度和封建礼教的“治绩”,先驱者深切地认识
到,首先和最重要的启蒙,是揭示现实黑暗以警世醒民,批判国

^① 胡伟民:《开放的戏剧》,《文艺研究》1985年第2期。

^② [美]尤金·奥尼尔:《关于面具的备忘录》,《外国现代剧作家论剧作》,中国社会科学出版社1982年版,第75页。

民性的愚昧落后以救出自我,如此,才能真正地改造国民、变革社会。故而,他们特别张扬写实文学,强调要撕破封建文学的“瞒与骗”,“真诚地,深入地,大胆地看取人生并且写出他的血和肉来”^①。特定时代的社会审美需求,使现实主义成为二十世纪中国戏剧创作的主流。

二十世纪中国现实主义戏剧的发展大致经历了三个阶段。1920年代为初始期。这一时期的现实主义戏剧,就是易卜生为代表的“把社会种种腐败龌龊的实在情形写出来叫大家仔细看”的欧美近现代批判现实主义。胡适阐释“易卜生主义”的个性解放的思想启蒙与批判现实黑暗的文艺写实^②,既是当时中国戏剧界面向世界取精用宏的主要审视角度,也成为1920年代中国现实主义戏剧的创作精神。

从1930年代开始,中国戏剧的现实主义发展主要有两个走向:继续“五四”的批判现实主义,和借鉴苏联、日本等的普罗现实主义、社会主义现实主义以及革命现实主义。其发展趋势,是后者逐渐强盛,至1957年以后完全压倒前者。

1930年代初崛起于中国剧坛的普罗现实主义,对易卜生式批判现实主义的“只诊脉案不开药方”感到不满,强调现实主义必须站在社会的、阶级的立场去描写现实、批判现实,要以普罗意识引导民众去反抗黑暗、追求解放。更加注重现实主义“现实性”与“倾向性”的普罗现实主义,在1930和1940年代中国剧坛具有举足轻重的作用,它给现实主义戏剧在中国的发展注入新的内涵与活力。但是,强调戏剧直接为现实政治服务,使其偏激地将“现实性”理解为只是写现实斗争题材,将“倾向性”理解为只是标语口号的呐喊,由此产生的公式化和概念化,又是与现实主义的“真实性”灵魂相违背的。

与普罗现实主义并进的,是曹禺、李健吾等的批判现实主义。此时中国戏剧家借鉴欧美批判现实主义,易卜生、萧伯纳、

① 鲁迅:《论睁了眼看》,《坟》,人民文学出版社1995年版,第235页。

② 胡适:《易卜生主义》,《新青年》4卷6号,1918年6月。

高尔斯华绥等魅力犹存,契诃夫、高尔基、果戈理及奥尼尔等影响日盛。尤其是契诃夫,这位在俄国剧坛充斥“口号戏”、“情节戏”时力挽狂澜的戏剧家,因为1930年代中国剧坛遭遇相似情形,人们看到其戏剧的独特魅力,从中找到了充实戏剧现实主义的杰出艺术。并且通过契诃夫,中国戏剧家还认识了高尔基和斯坦尼斯拉夫斯基等,俄国戏剧的批判现实主义传统对曹禺、夏衍、田汉、陈白尘、吴祖光等产生了深刻影响,有力地推进着中国现实主义戏剧的深入发展。

新中国初期,戏剧学习苏联“社会主义现实主义”来“写政策”、“赶任务”,出现了漠视生活真实、宣扬“无冲突论”、掩盖矛盾等严重扭曲现实主义的偏向。1953年前后,苏联文艺界针对“社会主义现实主义”带来的种种弊端,重申“写真实”原则,批判“无冲突论”,要求作家真实地、大胆地描写现实人生,这股“解冻”思潮在中国剧坛引起了强烈反响。1956年前后出现的《布谷鸟又叫了》(杨履方)等“第四种剧本”,即是在“写真实”、“干预生活”、“文学是人学”等“解冻”思潮影响下的戏剧创造。1956年的反思社会主义现实主义和重新评价批判现实主义,也使老舍、田汉等老戏剧家,其《茶馆》、《关汉卿》等剧在审美精神上与西方批判现实主义和“五四”戏剧传统有着更多的关联。这些创作突破了当时剧坛的公式化、概念化框框,是对“五四”精神的回归,也是新中国戏剧现实主义的深化。

但是,随着1957年以后中国社会政治的日趋严峻,“写真实”等理论受到批判,同时由于中苏关系交恶,“社会主义现实主义”被“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”所代替。“两结合”的提出是在浮夸风盛行的“大跃进”年代,它被某些人庸俗地理解为“两结合”就是突出革命浪漫主义,甚至有人用“两结合”去诋毁现实主义。这种没有现实主义基础的“两结合”,乃至诋毁现实主义而突出所谓浪漫主义的“两结合”,使其可以脱离现实而任意空想和幻想,可以漠视生活真实而任意装扮和粉饰现实,完全背离了现实主义审美精神。而1966年出笼的所

谓《部队文艺工作座谈会纪要》，将“写真实”、“现实主义广阔的道路”、“现实主义深化”列入“黑八论”予以批判，接着是“根本任务”论、“三突出”论等“高大全”和“假大空”盛行，中国戏剧的现实主义更是遭到彻底践踏。

显而易见，现实主义戏剧在中国没有得到充分的发展，而“五四”时期提出的批判封建思想意识、批判国民性愚昧落后以启蒙民众、变革社会的伟大历史使命也还没有完成，所以，中国戏剧仍然需要撕破“瞒与骗”，“真诚地，深入地，大胆地看取人生并且写出他的血和肉来”的现实主义。正因为如此，新时期戏剧家在被“文革”摧残殆尽的戏剧废墟上首先做的，便是现实主义“招魂”运动。而新时期现实主义戏剧从《左邻右舍》（苏叔阳）、《小井胡同》（李龙云）、《高粱红了》（李杰）、《昨天、今天和明天》（郝国忱）、《红白喜事》（魏敏等）、《天下第一楼》（何冀平）、《黑色的石头》（杨利民）等对“五四”以来现实主义传统的复归，到上述现代现实主义的开放与拓展，它在创作中所取得的突出成就，又昭示着现实主义的强大艺术生命力。同时，它也说明现实主义是一个需要拓展和丰富的创作原则，现实主义本身也具有开放性和吸收性。现代现实主义把中国现实主义戏剧推向一个新的发展阶段。

新时期现实主义戏剧的开放与拓展，过去戏剧界和学术界称之为“新现实主义”。所谓“新”，主要强调它融合传统现实主义、西方现代主义和民族戏曲艺术而在现实主义戏剧形式、手法上的创新。本文称其为“现代现实主义”。所谓“现代”，主要强调这些戏剧审视现实的现代眼光和现代意识。形式和手法的创新当然是新时期现实主义戏剧开放与拓展的重要方面，但是最根本的，还是戏剧家以现代眼光和现代意识审视现实，而带来戏剧的“人学”转向与探索：现实主义从着重社会分析、干预生活、为政治服务转而关注人、描写人，强调戏剧艺术的使命是发展人的精神潜力，开拓人的精神空间，追求人的精神自由，以人性、人道、人格等的全面发展与完善，来重塑人的精神与民

族的精神。因此,这些创作既表现出审美客体“人”的真实——人的生存、人的命运、人的生命的意义、人的心灵的复杂性与丰富性,又表现出审美主体“人”的真实——戏剧家的人生体验、生命感悟和对人本体困惑的思考,它还拓宽了创作主体与接受主体心灵对话和情感交流的精神空间。这是一个世纪以来经过几代中国戏剧家的艰辛探索,而不断丰富、拓展和深化的现实主义戏剧精神,是卷入世界戏剧大潮的中国现实主义戏剧与民族现实拥抱,而从传统走向现代的本质内涵。

1990年代以来,现代现实主义在手法、形式方面的探索已经汇入戏剧主流,当年的创新如今已是习闻常见,而它更重要的方面,即现代现实主义的本质内涵——戏剧的人学转向与深化——却往往被忽视。有两种倾向需要注意:一是视“战斗精神”为现实主义“传统”,注重戏剧的政治、社会功利;一是沉迷于个人情趣、寻欢偷情、吃喝拉撒等,缺乏思想、理想和激情。这两种创作其外观都不乏“现代现实主义”,但其深层内涵,却排斥、摈弃了现代现实主义审视现实的现代眼光和现代意识。“现代”形式和手法成为苍白、空虚、庸俗内容的绚丽包装,甚至给予保守的教条、愚昧陈旧的理念以时髦形态,而缺少现代现实主义对人的生存、生命和对人类共同的痛苦与欢乐的关注与描写,戏剧呈现缺少深刻的现实体验、生命感悟和哲理思考。这同样是现实主义的异化,它使中国现实主义戏剧再次面临“失魂”的严重危机。从这个意义上说,戏剧的人学转向与深化,是新时期现代现实主义戏剧获得重大成就的根本所在,也是它给予当前中国戏剧发展的深刻启示。

布莱希特在中国的影响与误读

胡星亮

布莱希特是新时期戏剧界第一个译介、演出的西方戏剧家。1979年初,中国青年艺术剧院上演布莱希特的《伽利略传》(黄佐临、陈颢导演)获得巨大成功,其后,布莱希特在中国的译介逐渐深入,他重要的戏剧理论和创作都先后译介进来。布莱希特成为中国戏剧向西方开放,及西方戏剧与中国交流的象征。当然更重要的,是布莱希特对中国戏剧产生了深刻影响,而在新时期剧坛形成“布莱希特热”——几乎所有的戏剧思潮与流派,和戏剧理论、创作与演剧等方面,都程度不同地受到了布莱希特的影响。甚至从某种意义上可以说,因为布莱希特的译介,中国话剧开始了变革与转型:从原先的理论、创作及演出主要是易卜生—斯坦尼样式,转向戏剧观念、戏剧美学、戏剧形态的多元发展。新时期以来的优秀话剧,诸如《陈毅市长》(沙叶新)、《一个死者对生者的访问》(刘树纲)、《WM(我们)》(王培公、王贵)、《野人》(高行健)、《中国梦》(孙惠柱等)、《狗儿爷涅槃》(刘锦云)、《桑树坪纪事》(陈子度等)、《思凡》(孟京辉)、《生死场》(田沁馨)等,都渗透着布莱希特的深刻影响。时至今日,布莱希特的“陌生化效果”、“理性思考”、“戏剧叙述”等戏剧观念与艺术表现,

已经积淀为中国话剧财富的重要组成部分,滋养、丰富和发展了中国话剧艺术。

史诗剧是布莱希特对世界戏剧的独特贡献。布莱希特称其史诗剧为“非亚里士多德式戏剧”,很明显,它是对传统的亚里士多德式戏剧的突破与变革。布莱希特认为,身处20世纪激烈动荡的时代,符合亚里士多德《诗学》那种以动作和语言摹仿现实,借以引起怜悯或恐惧使观众对演员摹仿的人物产生情感上的共鸣,来达到净化观众情感的戏剧已不适用,戏剧必须能够自由开阔地揭示重大的社会历史题材,更重要的,戏剧必须能够帮助人们认识现实和干预社会。其史诗剧锐意变革,打破传统亚里士多德式戏剧的“三一律”结构和不许叙述的禁忌,采用史诗艺术自由开阔的结构和叙述的方法,将戏剧所表现的现实陌生化,目的是通过艺术欣赏启发观众对于现实社会的思考与批判,并激发人们去变革现实、改造世界。

史诗剧在新时期的译介,布莱希特在哪些方面启发了中国戏剧家的思考与探索呢?应该说,布莱希特在中国的影响是多方面的,其中最重要的有两点:一是戏剧观念的变革,二是史诗剧艺术的创新。

布莱希特直面20世纪错综复杂、瞬息多变的现实社会,而去探索能更真实、深刻地表现生活的戏剧艺术的。新时期中国社会同样激烈动荡,人们的社会意识、生活方式、价值观念、审美情趣等也都发生重大变化。戏剧如何表现新的社会现实,如何满足人们新的审美需求?布莱希特的戏剧变革使中国戏剧家认识到:“现今的世界就这么纷繁复杂,人的感受方式也得相应地复杂”,戏剧家必须“找寻更符合现代人感受方式的戏剧

表现形式”^①。首先,是布莱希特的发展现实主义、借鉴现代主义,有力地拓宽了中国戏剧家的思路。从“广阔的现实主义者”布莱希特身上,中国戏剧家懂得:“20世纪艺术领域里引人注目的现象之一,就是现实主义艺术家对于现代主义艺术表现出极大的兴趣,现实主义与现代主义的交叉、汇合、渗透,已经形成一股潮流。”又从现实主义戏剧家布莱希特的借鉴现代主义,看到现代主义戏剧有其独特价值,如“戏剧中的表现主义、象征主义,在揭示生活内在真实,深入表现人物潜在意识方面,有不少长处”^②。因而迅速地,突破传统写实而走向开放的现实主义,打破写实独尊而开展现代主义的探索,形成新时期中国话剧最为壮丽的景观。其次,是布莱希特的史诗剧观念对中国戏剧家的吸引。中国话剧长期以来也是“亚里士多德式”的,“非亚里士多德式”的布莱希特,曾在1930年代、1950年代和1980年代激动过黄佐临、陈颢、高行健等几代中国戏剧家,使其感慨:“戏剧居然还可以这么一种样子,布莱希特正是第一个让我领悟到戏剧这门艺术的法则竟也还可以重新另立的戏剧家。”^③如果说此前中国话剧借鉴布莱希特时机还不成熟,那么新时期,正是在黄佐临、陈颢、高行健等人推动下,就使布莱希特不仅成为中国话剧艺术创新的代名词,而且,其“理性思考”、“陌生化效果”、“叙述体”等概念,已经演变为中国话剧理论与实践的重要内涵。第三,是布莱希特对中国戏曲的欣赏,及其戏剧艺术表现与中国戏曲的某些相似,使得中国戏剧家由布莱希特反观民族戏曲,认识了“假定性”等戏剧表现美学的独特价值与魅力。长期以来,中国话剧是易卜生—斯坦尼样式,把逼真写实视为话剧艺术的本性。布莱希特等西方戏剧家对包括中国戏曲在

① 高行健:《京华夜谈》,《对一种现代戏剧的追求》,中国戏剧出版社1988年版,第190页。

② 胡伟民:《开放的戏剧》,《文艺研究》1985年第2期。

③ 高行健:《我与布莱希特》,《当代文艺思潮》1986年第4期。黄佐临在1930年代、陈颢在1950年代也有类似言论。参见黄佐临《回顾·借鉴·展望》,《戏剧艺术》1978年第4期;陈颢《布莱希特与“中国青年”》,《我的艺术舞台》,中国戏剧出版社1999年版,第52—53页。

内的东方戏剧的舞台假定性的探寻与借鉴,及其对西方近百年来写实样式戏剧的变革,使中国戏剧家认识到,舞台假定性不是戏曲的专有特点,而是包括话剧在内的戏剧共有的基本特性。以再现美学为基础而向表现美学拓宽,也就成为新时期话剧审美转型的突出标志。由此,就像胡伟民在《开放的戏剧》中指出的,布莱希特融合“传统的现实主义和西方现代美学新经验、古老的东方戏剧经验”的戏剧创新,同样成为新时期中国话剧的主要构成,只是不同思潮流派各有侧重而已。在新时期话剧观念的变革中,布莱希特的作用是极为重要的。

史诗剧艺术创新对新时期话剧的影响也是多方面的。它不仅在理论观念上,而且在创作实践中,对新时期话剧都有程度不同的渗透。主要表现在:

第一,是史诗剧的核心观念——“陌生化效果”理论的接受。如上所述,布莱希特开创“非亚里士多德式”史诗剧,是他不满意“亚里士多德式”传统戏剧在摹仿一同情一共鸣中,使人们陷入一种梦幻般的沉迷状态,丧失了对于现实社会的思考与批判。史诗剧采用“叙述”手法,一方面是为了能够自由开阖地表现重大的社会历史事件,而更重要的,是为了使戏剧所表现的现实“陌生化”,而把观众从剧情发展中“间离”出来并促其思考。史诗剧的“陌生化”核心观念,黄佐临准确地理解为是“主张使演员和角色之间、观众和演员之间、观众和角色之间保持一定距离的戏剧学派”,懂得布莱希特用“日常生活历史化”、演剧的评价意识等手法,是要演出时“防止演员用倾盆大雨的感情来刺激观众的感情,使观众以着了迷的状态进入剧中人物和规定情景。……从而失去理智,不能以一个冷静清醒的头脑去领会剧作家艺术家所要说的话,不能抱着一个批判的态度去感受剧本的思想性、哲理性,去探索事物的本质”^①。在新时期,随着布莱希特译介的深入,和中国话剧对于思考品格追求的加

^① 黄佐临:《漫谈“戏剧观”》,1962年4月25日《人民日报》。

强,布莱希特这种将描写对象“陌生化”以引发思考的戏剧观念,更是获得广泛共鸣。

第二,是布莱希特强调理性思考对于中国戏剧家的艺术启迪。史诗剧把人们熟悉的对象“陌生化”,是要人们从新的视角去重新审视、评判对象,让观众在艺术欣赏中获得思考的快乐。黄佐临 1962 年在《漫谈“戏剧观”》中就指出:“关于哲理性,我认为这是我们戏剧创作中最缺乏的一面”,所以他要译介布莱希特。而新时期布莱希特译介对戏剧发展的影响,首先就是“从诉诸感情向诉诸理智转化”^①。《狗儿爷涅槃》在狗儿爷形象的描写中对长期以来极左思潮戕害中国农村和农民的深沉反思,《桑树坪纪事》对生存于封建传统深厚、现代专制严重的黄土地上的人们的物质贫困与精神愚昧的深刻揭示,《WM(我们)》里的青年人在困惑、失落中对“人哪!人是什么呀”的痛苦思索与追求,《生死场》对现代中国人面对“生、老、病、死”不动情性的麻木态度的尖锐批判,等等,都蕴涵着严肃的理性思考。这种理性思考带有强烈的思辨性和较好的哲理深度,它能引导观众对戏剧所表现的社会人生进行思索与批判。

第三,是对史诗剧通过“叙述”方法达到“陌生化效果”的戏剧创新的借鉴。这着重体现在剧本创作和舞台演剧两方面。剧本创作“陌生化”,如同布莱希特的史诗剧,《陈毅市长》、《一个死者对生者的访问》、《WM(我们)》、《野人》、《中国梦》、《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》、《思凡》、《生死场》等剧都是采用多场景形式,全剧没有中心事件和完整的故事,场与场之间结构松散;又从布莱希特那里借鉴了叙述性手法,如歌唱、解说、巨幅字幕、幻灯、影像、舞蹈等来叙述事件、评论剧情,既打破“第四堵墙”,又使松散的多场景戏保持生命力。与《雷雨》、《上海屋檐下》、《屈原》、《关汉卿》等剧情完整、结构严谨、环环相扣的传统的“戏剧性戏剧”相比较,这种结构松散并插入叙述的“叙述

^① 陈恭敏:《当代戏剧观的新变化》,《戏剧艺术》1985 年第 3 期。

体戏剧”，既能自由开阔地呈现复杂错综的社会历史事件，又能把观众从戏剧情节和人物命运中“间离”出来，使观众不卷入事件而成为事件的观察者，因为“陌生化”而惊异和思考。借鉴史诗剧的舞台演剧陌生化，是指演员或是忽进忽出地在戏剧性表演中插入叙述，或是以非生活化的姿势与动作揭示人物潜意识的精神世界。而在《桑树坪纪事》、《狗儿爷涅槃》、《WM(我们)》、《中国梦》、《生死场》等优秀演剧中，这二者又是交互运用或是相融的。不同于传统演剧的演员即是角色而引起观众同情和共鸣，这种演剧其表演与评价结合，它更多诉诸观众的理智。它使演员和观众都从剧情中“间离”出来，演员在表演角色时要揭示角色行为的动机，使观众对演员“陌生化”表演的情节与人物感到惊异，从而对戏剧现实作出自己的思考和评判。

新时期中国剧坛没有出现完全“布莱希特式”的戏剧，但是，无论是戏剧观念的变革，还是史诗剧艺术的创新，布莱希特的译介都给中国话剧带来了诸多新的东西。它极大地拓展了中国话剧的艺术观念，唤醒了中国话剧的创新意识；它加强了中国话剧的思考品格，深化了中国话剧反映现实的哲理内涵；它增强了中国话剧的艺术表现力，丰富了中国话剧的艺术语汇，扩大了中国话剧广泛、深刻地表现社会人生的艺术可能性。

二

然而到1980年代中期，布莱希特在中国的译介却遭遇了困境。困境不在于布莱希特的译介在很大程度上推动了中国现实主义戏剧的嬗变和现代主义戏剧的兴起，困境主要来自布莱希特史诗剧的译介与影响——“有人说‘在中国介绍和宣传布莱希特戏剧主张促使了戏剧舞台出现公式化、概念化的倾向’，一时间许多评论文章和座谈会上谈起‘间离效果’、‘理性思考’、‘叙事体戏剧’时，都带有某种讥讽的味道。好像布莱希特

和非戏剧、非艺术性、失去观众、旁门左道成为同义语”^①。

布莱希特为何在中国遭到如此严厉的批评？布莱希特史诗剧是否真像批评者所指责的那样肤浅直露？布莱希特在美国国家也曾引发过类似议论，但是，当人们真正看过布莱希特戏剧后，又都会赞赏他的戏剧创造。美国戏剧家斯特拉斯堡对此情形有过描述：“柏林剧团演出的布莱希特戏剧在我看来是代表着战后时期某些杰出的演剧贡献，这不全是由于这些剧本的戏剧观，而是由于它的演出的卓越的剧场性和想像力同表演的单纯、朴实和真挚结合了起来。……观众的一般反应只是：‘我们原以为布莱希特总是冷冰冰的，理性化的，陌生化的，不动感情的。结果呢，这是那么激动人，富于色彩，令人愉快和感动！’”^②事实上，布莱希特自己生前就曾饱受这类只从观念片面理解而没有全面深入地研究其戏剧革新的责难。他说：“如果批评家能像观察家那样地探讨我的戏剧，而不事先过多地谈及我的理论”，就能发现这“是一种富有想像和幽默感的戏剧”，就“能发现这种戏剧的新奇之处”。他无可奈何地说：“我终于认清，我在戏剧方面的许多论述都被误解了。”^③

情形似乎相同，在中国，布莱希特也是“戏剧方面的许多论述都被误解了”。当然被误解本身，一方面可能是其理论抽象难于理解，另一方面，也说明布莱希特的戏剧论述确实有其不足或矛盾。尤其是创建史诗剧的早期，那种锐意变革的叛逆与创新，使其理论阐述在理性思考、戏剧叙述、感情间离等方面矫枉过正，这时期的《措施》、《母亲》等创作实践也激烈偏颇。但是布莱希特成为一个杰出的戏剧家，首先是因为他是杰出的诗人，在很大程度上，诗人布莱希特背叛或者说矫正了那个执著创建史诗剧而矫枉过正的戏剧家布莱希特。他的《大胆妈妈和

① 陈颀：《新的审视能产生新的见解》，《我的艺术舞台》，中国戏剧出版社1999年版，第276页。

② [美]李·斯特拉斯堡：《“方法”与非现实主义风格》，《世界电影》1990年第6期。

③ 转引自[英]约翰·魏勒特：《关于布莱希特史诗剧的理论问题》，《布莱希特研究》，中国社会科学出版社1984年版，第41页。

她的孩子们》、《伽利略传》、《高加索灰阑记》、《四川好人》等剧，也因此成为世界文学的经典。况且布莱希特后来也感到其理论的偏激，力图从“陌生化”出发，把理性思考与审美感受、叙述体与戏剧性、间离与共鸣等相结合，并将其戏剧叫做辩证戏剧。

然而1980年代前期，布莱希特在中国却没有被“辩证”地译介和接受。尤其是在戏剧实践界，断章取义地片面理解、为我所用的情形比较严重。这就直接导致了上述布莱希特在中国的困境。如此译介选择了一个什么样的布莱希特呢？

首先，是大量出现“只让几个化了装的角色在舞台上宣讲自己发明的哲理”的戏剧。戏剧界出现“思考大于欣赏”的提法，有人甚至认为布莱希特只是诉诸理智。由此带来的弊病，是戏剧充斥观念而少有精彩动人的情节与形象，所谓哲理也就缺乏对社会人生的深刻体验与思考，大都是干巴乏味的政治说教或伦理教化。这种戏剧“使观众倒胃口，他们不愿忍受化装讲演，剧场里也只好留下一片空空的座椅”^①。

这种片面追求“理性思考”而空洞说教，是不是布莱希特的本意呢？布莱希特强调戏剧的理性思考，但是，他更强调史诗剧要“把道德的东西变成娱乐，特别是把思维变成娱乐”^②。布莱希特成熟期的创作，其理性思考是渗透在戏剧的整体结构和性格描写之中的。潘第拉（《潘第拉先生和他的男仆马狄》）、大胆妈妈（《大胆妈妈和她的孩子们》）等都是血肉丰满的形象，“战争是大人物做的买卖而不是小人物应当做的买卖”等哲理思考，都是在现实的具体化、形象化呈现中挖掘出来的。美是理念的感性显现，戏剧的理性思考不可能离开社会人生的感性表象。

其次，是强调“叙述”而导致结构松散和戏剧动作中断，“‘散’、‘淡’而无味，无话剧个性和特色”^③。为什么出现采用叙

① 苏叔阳：《生活的挑战与戏剧的回答》，《文艺研究》1985年第1期。

② [德]贝·布莱希特：《戏剧小工具篇》，《布莱希特论戏剧》，中国戏剧出版社1990年版，第6页。

③ 马也：《理论的迷途与戏剧的危机》，《戏剧》1986年第1期。

述体就缺乏戏剧性的现象呢？这与戏剧界认为布莱希特史诗剧完全推翻“第四堵墙”有关。所谓“斯坦尼斯拉夫斯基相信第四堵墙，布莱希特要推翻这第四堵墙”，黄佐临的《漫谈“戏剧观”》把“陌生化效果”看作就是“破除舞台幻觉的技巧”等论述，严重地影响了中国戏剧界对布莱希特的译介和接受。

史诗剧是否完全“叙述”，又完全“破除舞台幻觉”呢？并非如此。戏剧不可能完全叙述，就像布莱希特所说的，史诗剧只是“把亚里士多德式的戏剧手法同非亚里士多德式的戏剧手法并用”，而“绝没有取而代之的意思”^①。史诗剧有两方面的主要构成，即传统戏剧的戏剧性艺术和史诗的叙述性手法，布莱希特在传统的戏剧性中插入叙述性因素以打破“第四堵墙”，只是在需要时，将观众从剧情发展和人物命运的“入戏”状态间离“出戏”，促使其对戏剧现实进行思考。大结构的叙述体和小结构的戏剧性，布莱希特仍然重视戏剧特有的形式本质，仍然需要通过矛盾冲突、戏剧动作去表现事件、刻画人物和揭示哲理。

再次，是戏剧表演强调“感情间离”而少有鲜明生动的舞台形象，普遍存在着“表演上的虚假、肤浅、直露和缺乏形象性，缺乏体现手段，以及缺乏功底的现象”^②。其根本原因，同样是戏剧界对于布莱希特史诗剧表演理论译介的偏颇，让人觉得布莱希特要求演员的似乎只是间离又间离、理智再理智，认为布莱希特演剧似乎完全排斥进入角色，完全排斥演员及观众的感情体验和共鸣。

布莱希特主张表演忽进忽出的“感情间离”，主要有两种形式：一是戏剧性表演进入角色与歌唱等叙述性表演跳出角色的交替，一是戏剧性表演既能进入角色体验而又能跳出角色对其予以评价。而无论是哪种形式，这都是史诗剧向观众传达感情的独特方式：既要表演角色而又不要与角色融合为一，却又要求以外部感官动作同样体现出感情的真实。史诗剧表演不可

① 布莱希特语，转引自张黎：《布莱希特的史诗剧理论》，《外国戏剧》1980年第4期。

② 徐晓钟：《坚持在体验基础上的再体现的艺术》，《戏剧报》1984年第7期。

能没有体验和共鸣,只是“在流行的表演形式里,这种心理活动要在演出时完成,其目的是为了观众也产生同样的心理活动;而在这里,演员是在事前,在排练角色过程中的某个时候,来完成这种共鸣活动”^①。布莱希特讲理性也讲感情,讲表现也讲体验,只是他着重是从“间离”出发去融合理性与感情、表现与体验,让观众时而入戏(共鸣)欣赏,时而出戏(间离)思考,从而以探讨的、批判的态度观看演出。

布莱希特“戏剧方面的许多论述都被误解”的情形,在1980年代前期比较严重。以高行健为例。正是在布莱希特影响下,高行健的《野人》、《车站》等创作强调戏剧的哲理思考,并且,他把布莱希特的叙述发展为“多声部的”、“复调的”等方式,还把布莱希特的间离表演发展成“自我—演员—角色”的相互审视与交流^②,对新时期的话剧创造多有贡献。但也存在明显的不足。比如《野人》关于人与自然的关系、人类的发展与命运的思考,因为更多是叙述出来的而不是在剧情发展、性格刻画中揭示出来的,它缺少冲突和行动而难以维系戏剧的张力,缺少文学的形象和意蕴而欠深刻,整部戏剧就显得有些苍白枯燥。《野人》、《车站》等借鉴布莱希特较好者尚且如此,其他等而下之者也就可想而知。

原本是启蒙、批判的布莱希特戏剧,在中国为什么会成为政治说教?不断尝试用新形式表现新现实的布莱希特戏剧,为什么在中国会被公式化概念化?世界文化交流中必然存在着误读,即如布莱希特从创造史诗剧出发,而在中国戏曲审美中阐释出“间离”的认识因素。所以重要的,是要揭示除了布莱希特早期的某些论述确实存在偏颇与矛盾,在中国,他“戏剧方面的许多论述都被误解”的深层原因是什么。至少有两点是值得

① [德]贝·布莱希特:《简述产生陌生化效果的表演艺术新技巧》,《布莱希特论戏剧》,中国戏剧出版社1990年版,第209页。

② 参见高行健:《〈野人〉和我》、《我与布莱希特》、《京华夜谈》等文,《对一种现代戏剧的追求》,中国戏剧出版社1988年版。

注意的。一是实用主义的译介目的，二是庸俗社会学的接受视野。布莱希特是在中国话剧要突破易卜生—斯坦尼样式而另寻新路的关口被译介到中国来的，史诗剧本身又是对“亚里士多德式”传统戏剧的突破，所以，布莱希特在中国首先是被当作对抗传统现实主义戏剧的先锋。这种实用主义的译介目的，自觉或不自觉地，中国戏剧家就把布莱希特与现实主义对立起来，对他的译介也就把他本来即矫枉过正的论述推向极端，而没有看到在布莱希特那里，叙述体戏剧与戏剧性戏剧只是侧重点不同，二者并不截然对立。而另一方面，1980年代初中国话剧译介布莱希特，其接受视野又主要是长期以来所形成的观念先行、图解思想的庸俗社会学。不彻底清除戏剧创作的庸俗社会学而更多在戏剧叙述、间离表演等技艺层面突破，没有深刻的人生感悟和生命体验而强调哲理思考，所接受的又是史诗剧这种理性主义戏剧形式，中国话剧的注重革命和宣传，就使其很容易接受布莱希特的理性、教育的一面而忽视其莎士比亚传统的一面，所谓创新，也就容易出现用新的形式去演绎观念、图解思想的倾向。中国话剧译介布莱希特以后是出现严重的公式化概念化，但那主要不是布莱希特的问题。只要存在那个庸俗社会学的接受视野，无论译介谁，都会公式化、概念化的。

三

中国话剧长期形成的庸俗社会学在相当程度上改换、同化了布莱希特，而新时期的戏剧生态，又在某些方面变易或扭曲了布莱希特。新时期话剧借鉴布莱希特等西方现代戏剧，是在1980年前后出现“戏剧危机”之时。而面对危机，戏剧界从开始强调要真实、深刻地反映现实以追求中国话剧的现代化，到后来认为关键是要突破“三一律”、“第四堵墙”等写实传统而走向

“假定性”^①，可以看出“左”倾势力对话剧发展的严重束缚。这就是：当真实深刻地反映现实“此路不通”时，戏剧界就绕开戏剧与现实、戏剧与人等更重要的问题，而去探索“假定性”等形式革新。在布莱希特译介中，这种情形突出体现在以下两个方面：

第一，就是前面提及的用布莱希特去对抗易卜生、斯坦尼为代表的传统戏剧，用“陌生化效果”等新观念去对抗现实主义。这就不是拓展现实主义，而是像陈颢批评的，是“得出偏颇的结论，认为现实主义创作方法就和‘保守陈旧’划等号”^②。这种观念把话剧困境归因于“写实”、“幻觉”，又把“写实”、“幻觉”等同于现实主义，似乎要突破困境就必须否定现实主义。不懂得戏剧危机最主要的根源是演绎观念、图解思想的公式化概念化，而“写实”、“幻觉”可以演绎观念、图解思想，“写意”、“非幻觉”同样可以图解思想、演绎观念。也不懂得布莱希特对戏剧性戏剧的批判主要是从创立新型戏剧出发的矫枉过正，更多时候，他认为两个体系在某些方面是相通的，主张两个体系应相互补充。它把布莱希特和易卜生—斯坦尼截然对立起来，把布莱希特与现实主义截然对立起来，如此，借鉴布莱希特就大都纠缠于写实与写意、幻觉与非幻觉等形式问题。

第二，是“陌生化效果”被形式主义地理解而失去其尖锐的批判锋芒。“陌生化效果”在布莱希特那里首先是作为一种认识的否定之否定（认识—不认识—认识），它把熟悉的对象陌生化，是为了启发人们认识过去熟悉的对象中并不熟悉的内在本质，促使人们以惊讶、怀疑、批判的态度去看待过去认为理所当然的事物。然而，与“陌生化”在西方常常被形式主义地理解相

^① 参见陈恭敏：《工具论还是反映论》（《戏剧艺术》1979年第1期）、《戏剧观念问题》（《剧本》1981年第5期），和胡伟民：《话剧要发展，必须现代化》（《人民戏剧》1982年第2期）、《话剧艺术革新浪潮的实质》（《戏剧报》1982年第7期）等文。陈恭敏、胡伟民的这几篇文章在当时很有代表性。

^② 陈颢：《把握当代戏剧变革中社会交往与信息传递的特征》，《戏剧学习》1985年第3期。

似,它在中国的译介虽然理论上也被接受,但在实践中,却更多的是作为破除幻觉、间离观众的手段或技巧,而作为认识论的“陌生化”长期被忽视。黄佐临五六十年代借鉴布莱希特,主要是着眼史诗剧反映现实的宽广规模和时空自由,1980年代,高行健等也着重是从“戏剧可以叙述”去看取布莱希特^①。这种将“陌生化效果”技巧化而忽视其批判性、启蒙性的做法,割裂了陌生化与其所表现的现实之间的关系,它一方面导致布莱希特译介变成陌生化而陌生化的单纯舞台效果,另一方面,是加剧了新时期话剧不敢直面现实而注重形式创新的倾向。史诗剧最重要的批判现实、精神启蒙的功能在这里被消解,甚至于,有人运用布莱希特手法去图解、演绎那些保守、陈旧的政治观念。正因为陌生化失去批判、启蒙的命根,这些戏剧的所谓理性思考也就大都是空洞的说教。

这可能就是布莱希特在中国遭扭曲而被视为政治说教及公式化概念化,并怀疑“布氏的戏剧观是否符合艺术规律”、“布氏戏剧是否有价值”、“布莱希特是否适合中国话剧”,新时期译介布莱希特是否历史性“错位”的主要原因^②。布莱希特的戏剧观念及创作有没有艺术价值?前苏联著名导演托甫斯托诺戈夫,这样评价布莱希特对世界戏剧的影响:“离开了布莱希特戏剧遗产,现代戏剧艺术便是不可思议的。”^③托甫斯托诺戈夫是布莱希特的“敌对”学派——斯坦尼体系的传人,由他说出这番话是更具说服力的。布莱希特作为一个杰出的戏剧家,也许他早期那些反抗当时社会的宣教戏剧已经过时,但是,他成熟时期那些对于历史与现实深刻思考的戏剧已成为世界经典,其戏

① 参见黄佐临:《德国戏剧艺术家布莱希特》,《戏剧研究》1959年第6期;高行健:《我与布莱希特》,《当代文艺思潮》1986年第4期。

② 参见马也:《话剧何以缺少旷世之作》(《戏剧报》1985年第3期)、《理论的迷途与戏剧的危机》(《戏剧》1986年第1期);王晓华:《对布莱希特戏剧理论的重新评价》(《外国文学评论》1996年第1期);周宪:《布莱希特对我们意味着什么?》(《戏剧》1996年第4期)等文。

③ [苏]A.托甫斯托诺戈夫:《情感的本质》,转引自童道明《我主张戏剧观念的多元化》,《戏剧报》1986年第3期。

剧观念与手法推动西方戏剧进入新的发展阶段。当代欧美戏剧的叙事性、陌生化、非幻觉、时空自由等倾向,大都渗透着布莱希特的深刻影响。而新时期中国剧坛,尤其是1980年代后期以来,集中代表新时期话剧创作成就的《桑树坪纪事》、《狗儿爷涅槃》、《中国梦》、《生死场》等作品的成功,同样说明布莱希特对于中国话剧的发展具有重要价值。

就像布莱希特从中国戏曲中印证了史诗剧的美学原则,中国戏剧家也从布莱希特那里发现了自己的戏剧传统。如果说1980年代前期,由于“十七年”戏剧和“文革”戏剧发展的惯性作用,中国话剧主要是以“革命”、“战斗”的视野去接受布莱希特,从而导致布莱希特译介加剧了中国话剧的政治说教和公式化概念化倾向;那么,1980年代后期以来中国戏剧家调整接受视野,从表现现实和民族审美出发,以民族戏曲艺术及斯坦尼体系去融合布莱希特,就在相当程度上矫正了把布莱希特与现实主义截然对立的偏颇,尽管它在“陌生化”的认识论意义的批判性、启蒙性方面还仍然不尽如人意。可以看出,布莱希特在中国的影响有一个渐趋深入的过程。正是因为出现了接受中的问题与困惑,从1980年代后期开始,戏剧家才认真反思布莱希特在中国的译介,既对布莱希特有了比较全面深入的理解,又较好地体现出自己的主体性和创造性。

这就是从表现现实和表现人出发,从民族审美和观众情趣出发进行戏剧“融合”的创造性转化。它成为新时期话剧深入发展的突出标志。就译介和接受布莱希特来说,即如徐晓钟创作、导演《桑树坪纪事》所强调的,是要“以我为主,辩证地兼收并蓄”,努力创造“兼有叙述体戏剧及戏剧性戏剧的特征”、“‘情’与‘理’的结合”、“破除现实幻觉与创造现实幻觉两种原则相结合”的戏剧^①。“融合”是要弥合此前因片面理解布莱希特而导致的艺术断裂。首先,就情与理关系论,为了矫正早先

^① 参见徐晓钟:《在兼容与结合中嬗变》,《戏剧报》1988年第4、5期。

注重理性思考而忽视审美感性的偏颇，戏剧家强调要研究传统戏曲的情理交融观，认为戏剧应该激发观众的是对人物命运的关切所产生的哲理思考，是情感化的哲理或曰哲理化的情感。因而其次，戏剧既要有对现实进行“陌生化”以引发思考的叙述性因素，又要有人物性格的冲突、人物关系与命运的戏剧性情节。再次，是与情理交融、戏剧性和叙述体结合相对应，强调舞台演剧在反映人物性格、关系与命运时要创造现实幻觉，即演员对角色的生活、情感要有体验和共鸣，而当演员对自己扮演的人物、事件进行评价时，则与角色处于若即若离的状态以破除现实幻觉。《桑树坪纪事》、《中国梦》、《狗儿爷涅槃》、《生死场》等剧，都是这种总体结构的叙述体与具体场面的戏剧性的结合，戏剧性场面的体验派表演与叙述性因素的表现派表演的结合，坚持在写实、再现基础上的写意与表现，既让观众“进戏”而有情感的激动，又引导观众“出戏”进行冷静的思考，从而在现实的深层挖掘中达到哲理的揭示和诗情的升华。

显而易见，中国话剧需要布莱希特，新时期话剧译介布莱希特并非“历史性的错位”。那么，布莱希特在中国的遭遇又意味着什么呢？它向人们昭示，中国话剧需要布莱希特的不是一个戏剧模式，而是一种戏剧精神。就像世界文化交流中的真正影响是潜力的解放，是精神的渗透。布莱希特的戏剧精神是什么？撮其要点主要有三：一是戏剧批判精神。站在启蒙的立场、以变革社会的姿态进行戏剧创作，用“陌生化效果”激发观众在艺术欣赏的同时思考、批判社会人生，这是布莱希特戏剧最为可贵的精神。卡西尔说：民众“默默地等待着被从蛰伏状态中唤起而进入意识的明亮而强烈的光照之中。不是感染力的程度而是强化和照亮的程度才是艺术之优劣的尺度”^①。在社会转型而异化力量仍然强大的当代中国，更需要这种批判性、启蒙性的戏剧。二是戏剧创新精神。“叙述体”、“史诗性”、

^① [德]恩斯特·卡西尔：《人论》，上海译文出版社1986年版，第188页。

“陌生化”等都并非布莱希特首创,但是,他从变革社会、启蒙民众出发去探求戏剧的发展,从欧洲戏剧传统、西方现代戏剧和东方戏剧艺术中大量汲取而形成自己独特的戏剧体系。也许布莱希特的观念有些今天已经过时,然而,它所包含的任何时代都应创造出能促进自身解放、表现当代社会的戏剧艺术的创新精神是永远不过时的。也正因此,借鉴布莱希特不能机械、片面地理解,必须不断地探索和创新。三是戏剧辩证精神。布莱希特早期曾把某些理论绝对化,成熟以后,其戏剧理论与实践趋向辩证,以“陌生化效果”为主而融合传统与现代、西方与东方的其他戏剧观念与方法。任何戏剧变革都会出现矫枉过正的偏激,而任何探索都有助于开掘戏剧艺术的潜能,各种戏剧艺术观念由彼此对峙走向相互吸收才可能完成对戏剧真理的全面把握。同样地,处于转型期和探索期的中国话剧,也需要融合包括布莱希特在内的各种理论和流派进行新的创造。总之,译介布莱希特不是为了模仿布莱希特,而是借鉴以创造具有现代性的中国民族话剧。从这个意义上说,布莱希特戏剧蕴藏着丰富的艺术资源。

元代杂剧在昆曲中的流存

俞为民

作为元曲的重要组成部分的元杂剧,从金末元初产生,在辉煌了近一个世纪后,到了元代末年虽已开始衰落,但仍有着舞台生命力,在明清时期的昆曲中,无论是剧目,还是曲调及演唱形式,都存留着元杂剧的因素。

一、元杂剧剧目在昆曲中的流存

在明清时期,固大部分元杂剧的剧本被整理汇集后,作为案头读本流传,如明陈与郊编选的《古名家杂剧》、明王骥德编选的《顾曲斋元人杂剧选》、明赵琦美编选的《脉望馆钞校古今杂剧》、明臧晋叔整理汇编的《元曲选》、明孟称舜选刊的《古今名剧合选》等元杂剧选集,皆是案头读本,但也有许多杂剧剧目融入了昆曲之中,继续在舞台上流传。

元杂剧剧目在昆曲中的流存有两种形式:第一种是改编本,即将原本改编成昆曲所采用的传奇,如明代对元代王实甫的《西厢记》杂剧的改编。《西厢记》杂剧是元代杂剧中的经典,具有较高的文学性,如明代朱权《太和正音谱》评其为“花间美

人”，也因此受到明代文人的推崇，如王世贞在《艺苑卮言》中对《西厢记》杂剧中的一些骈丽典雅的曲文大加赞美，曰：

北曲故当以《西厢》压卷，如曲中语：“雪浪拍长空，天际秋云卷，竹索缆浮桥，水上苍龙偃。……”是骈丽中景语；“手掌儿里奇擎，心坎儿里温存，眼皮儿上供养，……”是骈丽中情语；“他做了影儿里情郎，我做了画儿里爱宠，……”是骈丽中译语；“落红满地胭脂冷，梦里成双觉后单”，是单语中佳语。只此数条，他传奇不能及。

王骥德也认为：“古戏必以《西厢》、《琵琶》称首，递为桓、文。”^①“夫曰神品，必法与词两擅其极，惟实甫《西厢》可当之耳。”^②

《西厢记》虽具有较高的文学性，但其采用的是杂剧体制，故剧本体制、脚色体制等还很不完善，如剧本体制，虽突破了北曲杂剧一本四折的体制，由五本组成，但其中仍保留着一本四折的体制，一折由同一个宫调的曲调组成，叶同一个韵部，且一本杂剧由一个脚色唱，其他脚色只能念白，这样的体制不仅妨碍了故事情节的展现与人物形象的刻画，而且舞台效果差。同时，杂剧所用的北曲曲调字多腔少，与腔多字少的南戏唱腔，尤其是南戏四大唱腔中的海盐腔与昆山腔不合。因此，在明代，一些文人剧作家既推崇《西厢记》杂剧的文采，又惜其不能用为文人士所欢迎的海盐腔、昆山腔演唱，不能付诸舞台，故对其作了改编，即将《西厢记》杂剧改成了《南西厢》。

在明代，崔时佩与李日华改编的《南西厢》就是为适应昆山

① 《曲律·杂论上》，《中国古典戏曲论著集成》第四册，中国戏剧出版社1959年版，第149页。

② 《曲律·杂论下》，《中国古典戏曲论著集成》第四册，中国戏剧出版社1959年版，第172页。

腔的演唱而改编的。由于推崇《北西厢》的语言,故崔时佩与李日华的《南西厢》在故事情节与曲词上没有作较大的改动,主要是在剧本体制与曲调上作了较大的改动。在剧本体制上,将原本的五本二十折,扩展为三十八出,其情节则基本上是按《北西厢》的情节来设置的,现将两者相应的折和出对照如下:

《北西厢》	《南西厢》(暖红室本出目)
楔子	第三出 停丧萧寺
第一本第一折	第二出 河梁送别
	第四出 应举登途
	第五出 佛殿奇逢
第一本第二折	第六出 邂逅邀红
	第七出 琴红嘲谑(新增)
第一本第三折	第八出 红传生语
	第九出 隔墙酬和
第一本第四折	第十出 闹攘斋坛
第二本第一折	第十一出 彪贼起兵
	第十二出 急报贼情
	第十三出 许亲救厄
	第十四出 冲围拚命(新增)
楔子	第十五出 投书帅府
	第十六出 白马解围
	第十七出 排宴唤厨(新增)
第二本第二折	第十八出 遣婢请生
第二本第三折	第十九出 畔盟府怨
第二本第四折	第二十出 琴心写恨
楔子	
第三本第一折	第二十一出 锦字传情
第三本第二折	第二十二出 窥简玉台
	第二十三出 情诗暗许
第三本第三折	第二十四出 临期反约

续表

《北西厢》	《南西厢》(暖红室本出目)
第三本第四折	第二十五出 书斋问病
	第二十六出 两地相思
	第二十七出 重订佳期
楔子	第二十八出 潜出闺房
第四本第一折	第二十九出 良宵云雨
第四本第二折	第三十出 堂前巧辩
第四本第三折	第三十一出 长亭别恨
第四本第四折	第三十二出 惊梦草桥
	第三十三出 选土春闹(新增)
楔子	第三十四出 京都寄缄
第五本第一折	第三十五出 泥金报捷
第五本第二折	第三十六出 回音喜慰
第五本第三折	第三十七出 设诡求亲
第五本第四折	第三十八出 衣锦荣归

同时,《南西厢》将原本的一人主唱改为上场脚色皆唱,如第十出《闹攘斋坛》,即《北西厢》的第一本第四折,《北西厢》由正末(张生)一人唱,而在《南西厢》中,上场的生、旦、贴、老旦、末、净、丑皆有唱段,既有独唱,又有合唱,场面十分热闹。与《北西厢》相比,《南西厢》的舞台效果大为增强。

在曲调上,《南西厢》对原本作了易北为南的改动,即将原本所用的北曲曲调,改为南曲曲调。南曲与北曲由于形成于不同的地区,在声情上具有不同的特征,如北曲字多腔少,节奏较快,且多变宫、变徵两个半音,故具有高亢激越的声情,适宜用于表现战争、公案等情节;南曲字少腔多,节奏舒缓,故具有委婉细腻的声情,适宜用于表现男女爱情故事。《西厢记》杂剧全用北曲,虽然对于表现孙飞虎兵围普救寺、惠明冲出重围下书这些情节是适合的,但从整本戏的情节来看,主要是演张生与崔莺莺的爱情故事,而这样的情节,用宛转细腻的南曲来表现则更为合适。因此,在曲调上,崔、李对《西厢记》杂剧作了易北

为南的处理，将北曲改为南曲。经过曲调上易北为南的处理，使全剧曲调的声情与剧情得到了较好的统一，增强了艺术感染力。

对于崔、李改本《南西厢》，前人既有批评者，又有肯定者。否定者认为，崔、李改动了《西厢记》杂剧的曲词，是点金成铁。但经过易北为南的处理后，使得《西厢记》杂剧能适合南戏唱腔的演唱形式，在明清舞台上得以继续流传，故这也是崔、李改编之功。明凌濛初《谭曲杂札》云：

改北调为南曲者，有李日华《西厢》。增损句字以就腔，已觉截鹤续凫，如“秀才们闻道请”下增“先生”二字等是也。更有不能改者，乱其腔以就字句，如“来回顾影，文魔秀士欠酸丁”是也。……今唱者恬不知怪，亦可笑也。至《西厢》尾声，无一不妙，首折煞尾，岂无情语、佳句可采，以隐括南尾，使之悠然有余韵，而直取“东风摇曳垂杨线，游丝牵惹桃花片”两词语填入耶？真是点金成铁手！乃《西厢》为情词之宗，而不便吴人清唱，欲歌南音，不得不取之李本，亦无可奈何耳。

清代李渔虽然也是不满崔、李对《西厢记》杂剧所作的改编，如他在《闲情偶寄·词曲部·音律第三》中，对崔、李改本《南西厢》作了批评与指斥，曰：

词曲中音律之坏，坏于《南西厢》。凡有作者，当以之为戒，不当取之为法。非止音律，文艺亦然。请详言之。填词出杂剧不论，止论全本，其文字之佳、音律之妙，未有过于《北西厢》者。自南本一出，遂变极佳者为极不佳，极妙者为极不妙。

但李渔对崔、李改本《南西厢》也不是完全否定,他认为崔、李的改编既有功,又有过,其功就在于使得《西厢记》能用昆山腔来演唱,如曰:

北本虽佳,吴音不能奏也。作《南西厢》者,意在补此缺陷,遂割裂其词,增添其白,易北为南,撰成此剧,亦可谓善用古人、喜传佳事者矣。然自予论之,此人之于作者,可谓功之首而罪之魁矣。所谓功之首者,非得此人,则俗优竞演,雅调无闻,作者苦心,虽传实没。所谓罪之魁者,千金狐腋,剪作鸿毛,一片精金,点成顽铁。^①

自崔时佩与李日华首次将《西厢记》杂剧改编为《南西厢》后,明代戏曲家陆采也采用传奇的剧本形式,对《西厢记》杂剧作了“易北为南”的改编。陆采的《南西厢》改本,是不满崔、李对《西厢记》杂剧的改编而作的,如他在《自序》中称:

李日华取实甫之语翻为南曲,而措词命意之妙,几失之矣。予自退休之日,时缀此编,固不敢媲美前辈,然较生吞活剥者,自谓差见一斑。^②

吕天成《曲品》卷下也谓:“天池恨日华翻改纰缪,猛然自为握管,直期与王实甫为敌。其间俊语不乏。常自诩曰:‘天与丹青手,画出人间万种情。’岂不然哉?愿令梨园亟演之。”

祁彪佳《远山堂曲品·雅品残稿》也载:“陆采《西厢》:天池以李日华《西厢》翻北为南,剽窃为词,气脉未贯,握管作此,不涉王实甫一字,但韵杂耳。”

① 《闲情偶寄·词曲部·音律第三》,《中国古典戏曲论著集成》第七册,第33、34、35、36页。

② 《新刊合并陆天池西厢记》卷首,明万历间周居易刻本。

与崔、李所改的《南西厢》相比，陆改本的曲词虽全出自自创，不袭《西厢记》杂剧一语，但其所作的曲词不仅丢弃了《西厢记》杂剧的优美曲词，而且也不如崔、李改本。如凌濛初《谭曲杂札》云：“陆天池亦作《南西厢》，悉以己意自创，不袭北剧一语，志可谓悍矣，然元词在前，岂易角胜，况本不及？”另外，从舞台效果来看，也不如崔、李改本热闹有戏。正因为此，陆改本只是作为案头文本，没有付诸舞台演出。至今仍在昆曲舞台上演出的《游殿》、《闹斋》、《惠明》、《请宴》、《听琴》、《寄柬》、《跳墙》（又名《跳墙着棋》）、《佳期》、《拷红》、《长亭》（又名《女亭》）、《惊梦》等折子戏，皆出自崔时佩与李日华的《南西厢》。

在元人杂剧中，除了王实甫的《西厢记》外，关汉卿的名剧《窦娥冤》在明代也被改编成传奇《金锁记》，成为昆曲剧目。关汉卿的原本是旦本戏，以窦娥为主角；《金锁记》则按传奇生、旦为主的脚色体制来设置故事情节，因此，将原来的悲剧改为生、旦团圆的喜剧，窦娥在临刑时，法场上风雪大作，监斩官知有冤情，便下令停刑。正遇窦天章任两淮廉访使，窦娥得以平反，后与未婚夫蔡昌宗团聚。全剧所用的曲调也多改用南曲，但据原本第三折改编的《法场》折，这折戏演窦娥被押赴刑场斩首，窦娥在临刑前揭露黑白混淆、是非颠倒的社会，痛斥天地的不公，惊心动魄，催人泪下，这样的情节用北曲来敷演比用南曲更合适，故《金锁记》这一折的曲调仍用北曲，而且多保留了原作中的一些曲文，如开头的【端正好】、【滚绣球】两曲：

【端正好】没来由犯王法，葫芦提遭刑宪。叫声屈动地惊天！我将那天地合理怨。天吓！怎不与人方便！

【滚绣球】有日月朝暮显，有山河今古传，天吓！却不把清浊来分辨。可知道错看了盗跖颜渊？有德的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天吓！

你做得怕硬欺软，不想道天地也会顺水推船。啊呀地吓！你不分好歹难为地，啊呀天吓！不辨贤愚枉做了天！

经过《金锁记》的改编，使得关汉卿《窦娥冤》所描写的故事在昆曲舞台上继续流传，如其中《送女》、《私祭》、《说穷》、《羊肚》、《探监》、《斩娥》（又名《斩窦》）、《法场》、《法赦》、《天打》等是昆曲舞台上经常演出的折子戏。

另外，有些明清传奇虽不是根据元杂剧改编的，但由于题材相同，故吸取了杂剧的某些情节与曲文。如明无名氏《精忠记》传奇虽是根据明弘治年间周礼的《岳飞破虏东窗记》传奇改编而成的，但又吸收了元代孔文卿的《秦太师东窗事犯》杂剧中的部分情节与曲文，其中的第二十八出《诛心》写秦桧用阴谋将岳飞父子杀害后，心中甚感不安，因至灵隐寺烧香礼佛，遭到疯僧嘲讽。从情节与曲白来看，这是根据孔文卿的杂剧第二折改编而成的，如其中许多曲白有相似之处，现将《精忠记·诛心》的【品令】、【豆叶黄】的曲文与《秦太师东窗事犯》杂剧第二折的【石榴花】、【斗鹌鹑】的曲文比较如下：

《秦太师东窗事犯》杂剧第二折	《精忠记·诛心》
<p>【石榴花】太师一一问真实，你听我说因依。当时不信大贤妻，他曾苦苦地劝你。你岂不自知，东窗下不解西来意。我葫芦提你无支持，则为您奸猾狡佞将心昧，你但举意我早先知。</p> <p>【斗鹌鹑】知你结勾他邦，可甚于家为国。咱人事要寻思，免劳后悔。岂不闻湛湛青天不可欺！据着你这所为，来这里吓鬼瞒神，做的个藏头露尾。</p>	<p>【品令】你今来寺中，听我说详细。非为礼佛，你来释冤罪。不须乱言，参透其中意。从头至尾，你须索牢记。若听吾言，昔日休听大贤妻。</p> <p>【豆叶黄】你瞒心昧己，全凭着巧语支持。你心事，我须知。湛湛青天不可欺，言说道那一个得知，那一个得知，做的事藏头露尾。</p>

可见，后者的曲文是根据前者的曲文改编而成的。但在昆

曲舞台上演出的《扫秦》，又经过了昆曲艺人的改动，剧名虽标《精忠记》，净(秦桧)出场时唱【出队子】曲，是《精忠记》中的曲，而以下由丑(疯僧)所唱的【迎仙客】、【石榴花】等曲，仍承自杂剧《秦太师东窗事犯》。

元杂剧在昆曲舞台上流存的第二种形式是折子戏。杂剧原本虽全本已不能上演，但其中的单折却仍在昆曲舞台上传唱。据统计，在《昆曲大全》、《六也曲谱》、《纳书楹曲谱》、《集成曲谱》、《与众曲谱》、《昆曲集净》、《缀白裘》等清代及近代的一些昆曲演唱谱及昆曲折子戏选集中，选收的元杂剧的折子有以下这些：

《单刀会》：《训子》、《刀会》

《昊天塔》：《激良》、《五台》(《盗骨》)

《敬德不伏老》：《北诈》

《秦太师东窗事犯》：《扫秦》

《两世因缘》：《离魂》

《马陵道》：《孙诈》

《货郎旦》：《女弹》

《渔樵记》：《北樵》、《逼休》、《寄信》、《相骂》

《风云会》：《访普》

《西天取经》：《北钱》、《回回》

《西游记》：《撒子》、《认子》、《胖姑》(《胖姑学舌》)、《借扇》。

以上这些折子，基本上按照原作上演，但也按昆曲的要求，作了一些改动：一是删减和压缩，原本一折一套曲，由一人主唱，若曲调较多，不仅主唱者十分吃力，难以胜任，而且影响舞台效果。因此，昆曲在继承这些折子时，对有些曲调较多的折子加以了删减与压缩，如昆曲《访普》折，承自元罗贯中的《风云会》杂剧第三折，但比原本减少了四曲。现将两者所用的曲调比较如下：

原作(《元曲选外编》)	昆曲(《缀白裘》)
【正宫·端正好】	【正宫·端正好】
【滚绣球】	【滚绣球】
【倘秀才】	【倘秀才】
【呆骨朵】	【呆骨朵】
【倘秀才】	【滚绣球】
【滚绣球】	【倘秀才】
【倘秀才】	【天边雁】
【滚绣球】	【倘秀才】
【倘秀才】	【脱布衫】
【滚绣球】	【醉太平】
【倘秀才】	【尾】
【滚绣球】	
【脱布衫】	
【醉太平】	
【二煞】	
【收尾】	

又如昆曲《五台》(又名《盗骨》),承自元无名氏(一说朱凯)《昊天塔》杂剧第四折,原作有十一曲之多,而昆曲演出本则用七曲,删去了四曲,如:

原作(《元曲选外编》)	昆曲(《缀白裘》)
【双调·新水令】	【双调·新水令】
【驻马听】	【驻马听】
【步步娇】	【步步娇】
【雁儿落】	【雁儿落】
【水仙子】	【得胜令】
【雁儿落】	【川拨棹】
【得胜令】	【清江引】
【川拨棹】	
【七弟兄】	
【梅花酒】	
【喜江南】	

二是不改动原作的曲文,但在曲文中增加了念白或动作,以增强舞台效果。如昆曲《刀会》折,承自关汉卿的《单刀会》杂剧第四折,其中的【胡十八】曲,曲文中无夹白,而昆曲折子戏中,在曲文中增加了净(关羽)与末(鲁肃)之间的对白,如:

原作(《元曲选外编》)	昆曲(《缀白裘》)
【胡十八】想古今立勋业,那里也舜五人汉三杰。两朝相隔数年别,不付能见者,却又早老也。开怀饮数杯,(云)将酒来!(唱)尽心儿待醉一夜。	【胡十八】(净唱)想古今立勋业。(末白)舜有五人,汉有三杰。(净唱)那里也舜五人汉三杰?两朝相隔只这数年别,不获能个会也,恰又早这般老也。(末白)君侯不老,鲁肃到苍了。(净白)皆然。(末白)请君开怀畅饮一杯。(净白)请!(唱)开怀来饮数杯。(末唱)君侯,开怀来饮数杯。(净唱)大夫,某只待尽心儿可便醉也。

又如昆曲《渔樵记·北樵》折首曲【点绛唇】曲,原作曲文中无念白,由正末(朱买臣)一人独唱,而昆曲在曲文中穿插了丑(杨孝先)的念白,丑以白相问,生以曲相答,一问一答,场面生动有趣,如:

原作(《元曲选外编》)	昆曲(《缀白裘》)
【点绛唇】十载攻书,半生埋没。学干禄,误杀我者也之乎,打熬成这一付穷皮骨。	【点绛唇】(生唱)枉了俺十载攻书。(丑白)如此,你也辛苦了。(生唱)半生埋没。(丑白)你待学谁来?(生唱)学干禄,误赚了者也之乎。(丑白)此乃天之数也。(生唱)更自道天之数。

三是减少衬字,句式稳定。如昆曲《渔樵记·逼休》折的首曲【端正好】的曲文:

原作(《元曲选外编》)	昆曲(《缀白裘》)
【端正好】我则见舞飘飘的六花飞,更那堪这昏惨惨的兀那彤云霭;恰便似粉妆成殿阁楼台,有如那捋棉扯絮随风洒,既不沙却怎生,白茫茫的无个边界。	【端正好】六花飞,彤云霭;虚飘飘,六花飞;昏惨惨,彤云霭。一霎时,粉妆成殿阁楼台,犹如那揉棉扯絮随风摆,白茫茫无边界。

二、元杂剧曲调在昆曲中的流变

与元杂剧一样,昆曲采用的是联曲体的音乐结构,而在昆曲所唱的曲调中,虽以南曲为主,但北曲仍占有一定的比重,尤其是在表演一些公案、历史、战争等题材时,多用北曲。如明沈宠绥《度曲须知·曲运隆衰》云:“夫然,则北剧遗音,有未尽消亡者,疑尚留乎优者之口。盖南词中每带北调一折,如《林冲投泊》、《萧相追贤》、《虬髯下海》、《子胥自刎》之类,其词皆北。当时新声初改,古格犹存。南曲则演南腔,北曲固仍北调。口口相传,灯灯递续,胜国元声,依然嫡派。”

昆曲不仅继承了元杂剧的曲调,而且也沿袭了元杂剧的曲调组合形式。元杂剧在组合曲调时,采用了依宫调联套的形式,即每一折为一套曲,一个套曲内的曲调,必须用同一个宫调内的曲调,叶同一个韵。昆曲运用北曲有两种形式:一种是整出戏全为北曲,一种是南北合套,即由一支南曲与一支北曲相间排列,或前为南曲,后为北曲,组合而成。在全由北曲曲调组合而成的套曲中,昆曲基本上继承了元杂剧的曲调组合形式,即在同一个套曲中,采用同一宫调中的曲调,且一韵到底,如:

《红梨记·花婆》:【仙吕·点绛唇】(真文)—【混江龙】(真文)—【油葫芦】(真文)—【天下乐】(真文)—【哪吒令】(真文)—【鹊踏枝】(真文)—【胜葫芦】(真

文)——【么篇】(真文)——【寄生草】(真文)——【么篇】(真文)——【煞尾】(真文)——【扑灯蛾】(真文)

《西川图·芦花荡》:【越调·斗鹤鹑】(家麻)——【紫花儿序】(家麻)——【调笑令】(家麻)——【秃厮儿】(家麻)——【圣药王】(家麻)——【煞尾】(家麻)

《党人碑·打碑》:【正宫·端正好】(萧豪)——【滚绣球】(萧豪)——【叨叨令】(萧豪)——【倘秀才】(萧豪)——【脱布衫】(萧豪)——【煞尾】(萧豪)

《水浒传·刘唐》:【黄钟·醉花阴】(萧豪)——【出队子】(萧豪)——【刮地风】(萧豪)——【四门子】(萧豪)——【水仙子】(萧豪)——【煞尾】(萧豪)

即使在与南曲组合成南北合套的形式中,北曲曲调也承袭了元杂剧“同一宫调、一韵到底、一人主唱”的形式。昆曲的南北曲合套形式,虽通常是一南曲、一北曲交错排列,但北曲由主要脚色一人主唱,南曲则由其他脚色分唱。以北曲为主,南曲为从。也正因为此,这种组合形式常被用来刻画和突出该出戏中的主要人物。

如《西楼记·玩笺》出:

【双调·北新水令】(车蛇)——【南步步娇】(车蛇)——【北折桂令】(车蛇)——【南江儿水】(车蛇)——【北雁儿落带得胜令】(车蛇)——【南饶饶令】(车蛇)——【北收江南】(车蛇)——【南园林好】(车蛇)——【北沽美酒带太平令】(车蛇)——【北清江引】(车蛇)

这出戏是原本第二十出《错梦》的后半出,演于叔夜因穆素徽离去,相思成疾,玩味穆手写的【楚江情】花笺,倍加伤感,竟昏睡入梦。梦中来到西楼,偷访素徽,被老鸨拒之门外;又见素徽在月下闲步,上去相见,但素徽并不相认。在这出戏中,生

(于叔夜)是主角,其他人物皆为配角,故在这一南北曲组合中,北曲由生一人主唱,老旦(鸨母)、贴(丫鬟)、净(穆素徽梦形)、众(随从)、丑(文豹)则分唱南曲。

又如《长生殿·絮阁》出:

(旦)【黄钟·北醉花阴】(萧豪)—(丑)【南画眉序】(萧豪)—(旦)【北喜迁莺】(萧豪)—(生)【南画眉序】(萧豪)—(旦)【北出队子】(萧豪)—(生)【南滴溜子】(萧豪)—(旦)【北刮地风】(萧豪)—(丑)【南滴滴金】(萧豪)—(旦)【四门子】(萧豪)—(贴)【南鲍老催】(萧豪)—(旦)【北水仙子】(萧豪)—(生)【南双声子】(萧豪)—(生、旦)【煞尾】(萧豪)

这出戏演杨玉环得知李隆基暗幸梅妃,夜宿东阁,拂晓便匆匆赶到东阁,诉说怨恨,与梅妃争宠。从剧情来看,旦(杨玉环)为这出戏的主角,故由其一人主唱北曲;生(李隆基)、丑(高力士)、贴(永新)等为配角,由三人分唱南曲。从曲文来看,南北曲也有明显的差异,北曲曲文重在抒情,而南曲曲文用于叙事、分辩、劝慰等。主从分明。

元杂剧的这种依宫调联套的组合形式,不仅为昆曲的北曲联套所沿袭,而且也影响了昆曲南曲曲调的组合。在明清时期,许多戏曲家认为南曲曲调的组合也应与北曲曲调的组合一样,依宫调联套,如明代臧懋循指出:“南与北声调虽异,而过宫下韵一也。自高则诚《琵琶》首为‘不寻宫数调’之说,以掩覆其短,今遂藉口谓曲严于北而疏于南,岂不谬乎?”^①清代李渔也认为:“从来词曲之旨,首严宫调,次及声音,次及字格。九宫十三调,南曲之门户也。小出可以不拘,其成套大曲,则分门别户,各有依归,非但彼此不可通融,次第亦难紊乱。”^②一些戏曲作家

① 《元曲选序》,《元曲选》卷首,中华书局1958年版,第1页。

② 《闲情偶寄·词曲部·音律第三》,《中国古典戏曲论著集成》第七册,第34、35页。

在填词作曲时，也遵循了杂剧依宫调联套的组合形式，如：

王骥德《重校〈题红记〉例目》：“传中惟齐微之于支思，先天之于寒山、桓欢，沿习已久，聊复通用。庚青之于真文，廉纤之于先天，间借一二偶用，他韵不敢混用一字。至第十九出【北新水令】诸曲，原用齐微韵，即支思韵中，不敢借用一字。以北体更严，藉存古典刑万一也。”“每出各过曲并随引曲，首尾止一韵，亦本古法。”

卜世臣《冬青记·凡例》：“宫调按《九宫词谱》，并无混杂，间或一出用两调，乃各是一套，不相联属。”“《中原韵》凡十九，是编上下卷，各用一周。故通本只有二出用两韵，余皆独用。”

孙郁《天宝曲史·凡例》：“填词之必守韵也，亦夫人而知之矣。……兹作自引至尾，止用一韵，不轻借韵，不重押韵，盖凛凛乎三尺之是守矣。”

王懋昭《三星圆·例言》：“一剧之中，用某宫，不复参以别宫。惟白中小调，所填在词而不用本者，不在其例。”

但昆曲在继承元杂剧曲调联套形式的同时，也出现了一些变化：

一是曲调定位性减弱。北曲曲调虽不像南曲曲调，无引子、过曲、尾声之分，但每一套曲内的曲调的排列也有一定的次序，如仙吕套的首曲为【端正好】，而次曲即为【滚绣球】，以下各曲则按【叨叨令】—【倘秀才】—【脱布衫】的次序排列。而昆曲在组合北曲套曲时，其曲调的定位性不强，各曲的排列次序可前后移动。如明汤显祖《邯郸梦记·西谍》出（明末朱墨本、汲古阁本）所用的曲调，在【金珑璁】曲以下为一北仙吕套曲：【北绛都春】—【混江龙】—【北尾】。而在元曲中，北仙吕套曲必以【点绛唇】为首曲，因此，有的戏曲家们以其不合律而加以改动，如明臧晋叔评本云：“予未见北调以【绛都春】起者，改【点绛唇】为得。”而叶堂《纳书楹玉茗堂四梦全谱》则将【绛都春】、【混江龙】二曲改题作【第一段】、【第二段】、【第三段】、【第四段】。又暖红室本改为【紫花拨四】、【胡拨四犯】两曲，并注曰：

此折临川仿《幽閨·结盟》，用【金珑璁】引以下诸曲，题作【绛都春】、【混江龙】、【油葫芦】、【天下乐】等牌，而不合格式。临川盖沿其误也。自后作者如洪昉思、万红友，又皆仿此折为之，而一书【紫花拨四】、【胡拨四犯】两牌。一径题作【打牛叫】。或又以昉思《合围》折分配【越角·看花回】、【绵打絮】、【青山口】、【圣药王】、【庆元贞】、【古竹马】等曲，亦不尽合。今仍题【紫花拨四】、【胡拨四犯】较为协，然不敢分别正衬。而《叶谱》则以【第一段】、【第二段】、【第三段】、【第四段】题之云云。

再如《长生殿·合围》出的曲调：

【越调·紫花拨四】—【胡拨四犯】—【煞尾】

在元杂剧中，越调套曲的曲调组成及其排列形式如下：

【越调·斗鹤鹑】—【紫花儿序】—【调笑令】—【秃厮儿】—【圣药王】—【尾声】

而《长生殿》的这一组合形式，显然与元剧越调套曲不符，故以前也有人以为其不合北曲的联套格律，而对此作了更正，如吴梅在《顾曲麈谈·原曲》中，将此出原本的【紫花拨四】曲改为【看花回】曲，又将原本的【胡拨四犯】曲的曲文稍作改编后，分解为【绵搭絮】、【么篇】、【青山口】、【圣药王】、【庆元贞】、【古竹马】等六曲，其实这是以元代的北曲联套格律来衡量原作。

二是套曲的完整性减弱，全套曲不一定用煞尾结束。元人在谈到北曲的种类时曾指出：“成文章曰乐府，有尾声名套

数。”^①可见，有尾声是北曲套数的主要特征。但在昆曲的北曲组合形式中，不一定使用煞尾，如：

《一捧雪·祭姬》：【正宫·端正好】—【滚绣球】—
【叨叨令】—【脱布衫】—【小梁州】—【么篇】—【快活
三】—【朝天子】

《千钟禄·打车》：【双调·新水令】—【步步娇】—
【折桂令】—【江儿水】—【雁儿落】—【侥侥令】—【收江
南】—【园林好】—【沽美酒】

《党人碑·拜师》：【仙吕·点绛唇】—【滚绣球】—
【沽美酒】—【醉太平】

《铁冠图·守门》：【南吕·一枝花】—【梁州第七】

《金貂记·北诈疯》：【越调·斗鹤鹑】—【紫花儿
序】—【金蕉叶】—【调笑令】—【秃厮儿】—【络丝娘】

三是在同一套曲中，借宫的形式大量出现。所谓借宫，就是北曲组合曲调成套时，借用声情相同或相近的不同宫调内的曲调，这一形式在元剧的套曲虽已有之，但不多见，而在昆曲北曲曲调的联套中，则大量出现。如：

《长生殿·哭像》出所用的曲调：

【正宫·端正好】—【滚绣球】—【叨叨令】—【脱布
衫】—【小梁州】—【么篇】—【中吕·上小楼】—【么
篇】—【快活三】—【朝天子】—【四边静】—【般涉·耍
孩儿】—【四煞】—【三煞】—【二煞】—【尾声】

这一套曲由正宫、中吕、般涉等三个不同宫调的曲调组合而成。

又如《铁冠图·刺虎》的曲调，也由正宫与中吕两个宫调的

^① 元芝庵《唱论》，《中国古典戏曲论著集成》第一册，第160页。

套段组合而成：

【正宫·端正好】—【滚绣球】—【中吕·叨叨令】—【脱布衫】—【小梁州】—【么篇】—【快活三】—【朝天子】

由于借宫现象的增多，因此，在明清的一些北曲谱中，多列出可借宫的曲调名，如清李玉的《北词广正谱》中在每一宫调下皆列出借宫的曲调，如：

正宫：借仙吕：【高过金盏儿】；借中吕：【快活三】、【朝天子】、【朝天子犯】、【四边静】、【上小楼】、【满庭芳】、【十二月】、【尧民歌】、【醉春风】、【迎仙客】、【红绣鞋】、【鲍老儿】、【剔银灯】、【蔓草莱】、【古鲍老】、【柳青娘】、【道和】、【醉高歌】、【石榴花】、【斗鹤鹑】、【齐天乐】、【红衫儿】、【喜春来】、【四换头】；借般涉：【墙头花】、【三煞】、【耍孩儿】、【煞】；借双调：【太平令】、【七弟兄】、【梅花酒】、【收江南】、【牡丹春】。

仙吕：借正宫：【塞鸿秋】、【醉太平】、【货郎儿】、【金殿喜重重】、【怕春归】、【春归犯】；借中吕：【满庭芳】、【四换头】；借大石：【归塞北】、【好观音】；借小石：【青杏儿】；借商调：【凤鸾吟】；借双调：【得胜乐】、【清江引】、【小将军】。

中吕：借正宫：【脱布衫】、【小梁州】、【白鹤子】、【六么遍】、【滚绣球】、【倘秀才】、【蛮姑儿】、【穷河西】、【呆骨朵】、【伴读书】、【笑和尚】、【双鸳鸯】、【塞鸿秋】、【醉太平】、【菩萨蛮】；借仙吕：【六么序】、【六么令】、【后庭花】；借南吕：【干荷叶】；借般涉【哨遍】、【耍孩儿】、【煞】、【墙头花】；借双调：【水仙子】。

....

昆曲在运用北曲曲调时之所以出现了以上这些变化,这是因为昆曲的剧本形式是传奇,凡上场的脚色皆可唱,按出场人物不同的性格及剧情的变化来设置曲调,而不是按固定的套来安排曲调,因此,元代形成的北曲固定的套数结构受到了削弱。

三、元杂剧演唱形式在昆曲中的变异

元曲有乐府北曲与俚歌北曲之分,如元周德清《中原音韵》曰:“有文章者曰乐府,无文饰者谓之俚歌,不可与乐府共论也。”周德清还在《中原音韵》的“乐府定格”中选收了四十首元人所作的小令与套数,其中选收了马致远【双调·夜行船】《秋思》套曲,曲后评曰:“此方是乐府,不重韵,无衬字,韵险,语俊。谚云:‘百中无一。’余曰:‘万中无一。’”

从所采用的曲调来看,杂剧曲调属于俚歌北曲。乐府北曲与俚歌北曲的区别,除了语言上有雅与俗之分外,在演唱方式与曲体上也有着较大的区别。乐府北曲采用的是依字行腔的方式演唱,即按照曲文的字声来确定旋律,故曲家十分重视字声与唱腔的关系,如元芝庵《唱论》提出,唱曲须“字真,句笃,依腔贴调”。周德清在《中原音韵·序》中也指出,作家要按律填词作曲,演唱者才能按曲文字声定腔演唱,如云:

不思前辈某字、某韵必用某声,却云“也唱得”,乃文过之词,非作者之言也。平而仄,仄而平,上去而去上,上上而上去者,谚云“扭折嗓子”是也,其如歌姬之喉咽何?入声于句中不能歌者,不知入声作平声也;歌其字,音非其字者,合用阴而阳,阳而阴也。此皆用尽自己心,徒快一时意,不能传久,深可哂哉!深可怜哉!惜无有以训之者!予甚欲为订砭之文以正其语,使其作,而使成乐府。

又在《中原音韵·后序》中说到当时与友人琐非复初一起听歌妓演唱乐府北曲的情形时说：

泰定甲子秋，予既作《中原音韵》并《起例》以遗青原萧存存，未几，访西域友人琐非复初——读书是邦——同志罗宗信见饷，携东山之妓，开北海之樽，英才若云，文笔如槩。复初举杯，讴者歌乐府【四块玉】，至“彩扇歌，青楼饮”，宗信止其音而谓予曰：“‘彩’字对‘青’字，而歌‘青’字为‘晴’。吾揣其音，此字合用平声，必欲扬其音，而‘青’字乃抑之，非也。畴昔尝闻萧存存言，君所著《中原音韵》，乃正语作词之法，以别阴、阳字义，其斯之谓欤？细详其调，非歌者之责也。”予因大笑，越其席，将其须而言曰：“信哉，吉之多士，而君又士之俊者也！尝游江海，歌台舞榭，观其称豪杰者，非富即贵耳，然能正其语之差，顾其曲之误，而以才动之之者，鲜矣哉！”

也因为乐府北曲采用依字传腔的方式演唱，故严分字声，统一用中州音演唱，周德清在《中原音韵》中确立了以十九个韵部为特征的“中原音韵”韵系，并且按字声将每一韵部中的韵字分为阴平、阳平、上声、去声四声，其目的就是为乐府北曲的“依字传腔”建立正确的声韵基础。

而俚歌北曲因是随着弦乐器的伴奏，用近于说话的节奏与旋律来演唱，其所唱曲调的旋律有很大的随意性，即所谓的“随心令”，故其字声、句式、板式、用韵等无一定的格律，如明沈宠绥《度曲须知·弦索题评》谓民间艺人在演唱俚歌北曲时，只顾“口中袅娜，指下圆熟，固令听者色飞，然未免巧于弹头而疏于字面，如‘碧云天’曲中‘庄园’之‘庄’字，与‘望蒲东’曲中‘侍妾’之‘侍’字，‘梵王宫’曲中‘金磬’之‘磬’字，及‘多愁多病’之‘病’字，‘晚风寒峭’曲中‘花枝低亚’之‘亚’字，本皆去声，反以上声

收之。此等讹音，未遑枚举”。

由于俚歌北曲的节奏依伴奏的弦乐而定，无固定的板位，故其曲调的句子、字数不固定，同一支曲调，可以增加或减少字数与句子。如周德清《中原音韵·自序》云：

青原萧存存，博学，工于文词，每病今之乐府有遵音调作者，有增衬字作者。……有板行逢双不对，衬字尤多，文律俱谬，而指时贤作者；有韵脚用平上去，不一一，云“也唱得”者；有句中用入声，不能歌者；有歌其字，音非其字者，令人无所守。

又在《中原音韵·作词十法》“用字”一法中指出：

用字，切不可用……衬垫字。套数中可摘为乐府者能几？每调多则无十二三句，每句七字而止，却用衬字加倍，则刺眼矣。倘有人作出协音俊语，无此节病，我不及矣。紧戒勿言。妄乱板行，【塞鸿秋】末句本七字，有云“今日个病恹恹刚写下两个相思字”，却十四字矣。此何等句法，而又托名于时贤，没兴遭此诮谤，无为雪冤者。

元芝庵在《唱论》中也指出，唱乐府不能添加衬字，如曰：

凡添字节病：则他，兀那，是他家，俺子道，我不见，兀的，不呢；一条了，唇撇了，一片了，团圞了，破孩了，茄子了。

所谓“添字节”，也就是后世曲律家们所说的“衬字”。唱乐府不能“添字节”，加衬字，反之，唱俚歌便可以“添字节”，加衬字。由于俚歌北曲可加衬字，故节奏急促，字多腔少。如明沈宠绥

在《度曲须知·弦索题评》中谓艺人在演唱“弦索调”即俚歌北曲时，“烦弦促调，往往不及收音，早已过字交腔，所谓完好字面，十鲜二三”。

昆曲经魏良辅改革后，也采用了乐府北曲依字声定腔的演唱方式，如魏良辅在《南词引正》中谈到昆山腔的演唱方法时指出：

五音以四声为主，但四声不得其宜，则五音废矣。
平、上、去、入，务要端正。有上声字扭入平声，去声唱
作入声，皆做腔之故，宜速改之。

以这样的演唱形式来演唱属于俚歌北曲的元杂剧，也必然要对元杂剧的演唱形式加以改革，并引起了曲体上的变异，即趋于律化，这主要体现在以下几个方面：

一是字声的规范化，即像乐府北曲一样，也采用中州音作为标准语音，如魏良辅提出：中州韵，“诸词之纲领”，“唱北曲宗中州调者佳”^①。这样统一按照中州音严分曲文的字声，使得曲文平仄搭配合律。

为了规范俚歌北曲的字声，明代戏曲音律家沈宠绥还特地编撰了《弦索辨讹》及《度曲须知》二书，给昆曲演员演唱北曲提供字声的标准，如他在《弦索辨讹序》中指出：

南曲向多坊谱，已略发覆；其北词之被管弦者，无谱可稽，惟师牙后余慧。且北无入声，叶归平、上、去三声，尤难愚解。以吴侬之方言，代中州之雅韵，字理乖张，音义迳庭，其为周郎赏者谁耶？不揣固陋，取《中原韵》为楷，凡弦索诸曲，详加厘考，细辨音切，字必求其正声，声必求其本义，庶不决胜国元音而止。

^① 《汉上宦文存·魏良辅〈南词引正〉校注》，上海文艺出版社1980年出版，第99页。

又《度曲须知·凡例》也云：

南词向来多谱，惟弦索谱则绝未有睹，所以《辨讹》一集，专载北词。然南之诬理，比北较深，故是编论北兼论南。

而他所谓的“辨讹”，也就是要辨清俚歌北曲不守中原音而用土音之讹，如他在《度曲须知·凡例》中指出：“正讹，正吴中之讹也。如‘辰’本‘陈’音而读‘神’，‘婿’本‘细’音而读‘絮’，音实迳庭，业为唤醒。”在《弦索辨讹》中，他对《西厢记》及十多套北曲曲文逐字按《中原音韵》所确定的标准字声，作了注音，如《弦索辨讹·凡例》云：

顾北曲字音，必以周德清《中原韵》为准，非如南字之别遵《洪武韵》也。是集一照周韵，详注音切于曲文之下。

二是在节奏上，经改革后，昆曲所唱的北曲也按节点板而歌。如《钦定曲谱·凡例》云：“盖板有三：曰头板，迎声而下者是也；曰掣板，节于字腹者是也；曰截板，煞于字尾者是也。然亦随宜消息，欲曼衍则板可赠，欲径净则板可减，欲变换新巧则板可移，南北曲皆然。”《螭庐曲谈·论板式》也指出：“北曲则每折之第一、二支及【煞尾】大都不点板，仅于句末下一截板，中间各曲，亦系点板者居多。某曲几板，某字用头板，某字用腰板、截板。”俚歌北曲由于衬字多，故可在衬字上增加板位，这样一来，也就将衬字转为正字了。如昆曲所唱的罗贯中《风云会·访谱》【一煞】曲首二句，按句格应为两七字句，而原本分别加了10个衬字（小字号者为衬字），演唱本则在衬字上也增加了板位，使得衬字转变为正字，如：

南
大
戏
剧
论
丛

138

罗贯中原本第三折	演唱本
朕专待正衣冠尊相貌就 凌烟图画功臣像,卿莫负勒金 石铭钟鼎向青史标名姓字香。	朕待要整衣冠,尊相貌,向凌 烟阁上图画尔等功臣像,卿莫负, 勒金石,铭钟鼎,青史标题姓字香。

原本中“正(整)衣冠,尊相貌”、“卿莫负,勒金石,铭钟鼎”等皆为衬字,在演唱本中,由于在这些字上也点了板,故也成了正字。

又如【北中吕·十二月】首句及第三句按律皆为四字句,而《秦太师东窗事犯·扫秦》折该曲首句作“卖弄恁那朝中得这宰职”,增“卖弄恁那”、“得这”六字,《西游记·撒子》折该曲第三句作“将匣子儿轻抬在手”,增“将匣子儿”四字。在昆曲演唱谱中,便在“弄”字与“匣”字上各增一头板,由于在这些字上也点了板,故也成了正字。

在板式上,昆曲北曲与南曲的板式虽有所不同,如南曲慢曲多赠板曲,而北曲慢曲通常只用一板三眼,无赠板曲,故节奏较南曲快;但也可视具体剧情,像南曲一样,用赠板,放慢节奏来唱,即沈宠绥所说的“腔之促者舒之,烦者寡之”^①。如《荆钗记·男祭》出【北双调·折桂令】曲,是王十朋祭悼钱玉莲时所唱,倾诉思念与哀伤之情,剧情哀怨忧伤,为配合这一剧情,故此曲用加赠一板三眼唱,节奏舒缓委婉,一唱三叹,如泣如诉,哀怨动人。如最长的一个字的旋律即第八句“致受折磨”之“受”字,用了十八个音符(六五上尺上乙五六五六凡工五六五六凡工),三眼加赠板(8/4拍)。这样舒缓悠长的腔格即使在南曲中也是不多见的。又如《西游记·思春》折【北双调·新水令】曲,是狐王之女玉面姑姑怀春思念情人时所唱,此曲也为加赠一板三眼,委婉缠绵,正与剧情相合。由于北曲也可加赠板,故一些节奏舒缓、腔格悠长的北曲也具有了南曲清柔婉转的风格,如《长生殿·絮阁》出【北黄钟·醉花阴】、【喜迁莺】等曲,其

① 《度曲须知·弦索题评》,《中国古典戏曲论著集成》第五册,第202页。

声情并无一般北曲所具有的刚健豪迈的风格。

另外,昆曲在演唱俚歌北曲时也对伴奏乐器作了改革,这方面的改革,主要得力于明代嘉靖年间的北曲歌唱家张野塘。据宋直方《琐闻录》载:“因考弦索之人江南,由戍卒张野塘始也。野塘,河北人,以罪发苏州太仓卫,素工弦索。既至吴,时为吴人歌北曲,人皆笑之。昆山魏良辅者,善南曲,为吴中国工,一日至太仓,闻野塘歌,心异之,留听三日夜,大称善,遂与野塘定交。时良辅年五十余,有一女,亦善歌,诸贵人争求之,不许。至是竟以妻野塘。……野塘既得魏氏,并习南曲,更定弦索音节,使与南音相近。”另沈德符《顾曲杂言·北词传授》条也载:“吴中以北曲擅场者,仅见张野塘一人,故寿州产也。”从这些记载中可见,张野塘所唱的是弦索调,即俚歌北曲,当他从河北来到太仓时,魏良辅不仅已经改习南曲,而且已经采用了顾坚等人创立的清唱昆山腔的演唱方式,对剧唱昆山腔作了改革,因此,在两人定交后,张野塘便“更定弦索音节”,即改用新昆山腔来唱俚歌北曲,“使与南音相近”。使得原来只是“口中袅娜,指下圆熟”,“巧于弹头,而或疏于字面”,“烦弦促调”的俚歌北曲,也改用由魏良辅改革过的新昆山腔依字传腔的演唱方式,如沈宠绥指出:

近年声歌家颇恣纰缪,竞效改弦,谓口随手转,字面多讹,必丝和其肉,音调乃协。于是举向来腔之促者舒之,烦者寡之,弹头之杂者清之,运徽之上下,婉符字面之高低,而厘声析调,务本《中原》各韵,皆以“磨腔”规律为准。一时风气所移,远迩群然鸣和。盖吴中弦索,自今而后,始得与南词并推隆盛矣。^①

由于昆曲所唱的北曲与南曲一样,皆是采用了依字传腔的

① 《度曲须知·弦索题评》,《中国古典戏曲论著集成》第五册,第202页。

演唱方式,已非以前的俚歌北曲了,故明人以为昆曲所演唱的北曲,而是昆腔化的北曲,如明沈德符《顾曲杂言》曰:“今南方北曲,瓦缶乱鸣,此名北曲,非北曲也。”沈宠绥《弦索辨讹》也谓当时的北曲“名北而曲不真北也,年来业经厘剔,顾亦以字清腔径之故,渐近水磨,转无北气,则字北曲岂尽北哉”?清徐大椿《乐府杂录》也谓“至明之中叶,昆腔盛行”后,其时所唱北曲,“亦改为昆腔之北曲,非当时之北曲矣”。

以上从剧目、曲调及演唱形式这三个方面考察了元杂剧在昆曲舞台上的流存情况,可见,在明清直至近代,元杂剧借助昆曲舞台,维持了其艺术生命力;同时,昆曲也因吸收了元杂剧的剧目、曲调等,丰富了其自身的艺术魅力。而昆曲对元杂剧的继承,既有沿袭,又有变革。

(本文系教育部人文社会科学研究 2003 年度博士点基金研究项目,项目批准号:03JB760001)

南戏文本形态的特征及其演变

俞为民

南戏是我国古代戏曲史上第一种成熟的戏曲形式。从现存的南戏文本形态来看,可以分为两大类,一类是刻本,另一类是艺人的钞本,而无论是刻本,还是艺人的钞本,都可以看出南戏的文本形态有一个逐步完善的过程。应该说,最早南戏艺人在演出时,并没有完整的文字演出本,而只是一个提纲,即如后世民间戏班所用的“提纲戏”或“幕表戏”;等到这一剧目在舞台上逐步流传,别的戏班也为了演出,便有了舞台记录本;尔后这一剧目引起了文人士的兴趣,便加以整理并由书坊刊刻,产生了文学读本。以下分别对南戏不同的文本形态特征及其演变作一论述。

一、南戏的原始文本——提纲戏

宋元南戏的剧本,主要是供演出用的,不像明清时期的剧本,除了用于演出外,还由书坊刊刻,作为案头读本,供人阅读欣赏。如《张协状元》副末开场云:“《状元张叶传》,前回曾演,汝辈搬成。这番书会,要夺魁名。”可见,九山书会的才人编撰这部戏的目的是为了演出。而南戏演员都是下层艺人,识字不多,有的根本不识字,因此,即使有文本,也看不懂。如明王骥

德云：“剧戏之行与不行，良有其故。庸下优人，遇文人之作，不惟不晓，亦不易入口。村俗戏本，正与其见识不相上下，又鄙猥之曲，可令不识字人口授而得，故争相演习，以适从其便。”^①对于这些不识字的“庸下优人”来说，要演出一部戏，主要是通过口授心传的形式来排演的。因此，没有必要编撰完整的文本；即使是书会才人所编的文本，也只是提供一个提纲。

在一些早期的南戏文本中，虽已经后人整理加工，但还保留着一些提纲戏的特征。如现存最早的南戏文本《永乐大典戏文三种》，虽是明人的钞录本，经过了明人的整理与修订，其底本也非提纲戏，当是舞台记录本（说见后），但从中还可以看到一些南戏原始文本形式即提纲戏的痕迹。如在剧本中，凡需演员表演某一动作或舞台效果时，便注明“某某介”或“某某科”、“某某科介”。而这一术语，其原意正如洛地先生所解释的，本是戏师父讲戏、教戏做表演动作的具体模样时口中的话语，将它记录下来的文字。^②

“介”，南方方言读作“嘎”(ga)，是指示词，一般与“个”字连用，“介个”，意谓这个样子。而“介”本与“个”通，如一介；个，也与“个”通。个，本来就有这、这样的意思，是指示词，如《张协状元》第三十三出：“净白：汝去由闲，我个庙里，谁与我关门闭户？”“我个庙里”，这里的“个”字，就是指示词，意谓我这个庙里。故有时写成“介”，有时写成“个”，如《张协状元》第二出：“末、净乘咀出、净有个、白。”《错立身》第十四出：“外打认说关子配合个。”到了北曲杂剧中，“个”又转音作“科”，后来南戏受北曲杂剧的影响，也作“科”或“科介”连用。如《小孙屠》第九出：“作听科介。”第十五出：“扣门科介。”

有的在“介”字前未注明动作，仅标注“介”或“有介”，不知道表演什么动作。如《错立身》：

① 明王骥德《曲律·杂论上》，《中国古典戏曲论著集成》第四册，中国戏剧出版社1959年版，第151页。

② 《洛地文集》，艺术与人文科学出版社2001年版，第327页。

第二出：(末)都管，舍人唤你。(净介、去介、见介)……(生介)(净)我有言语。(生介)(净白)自家是老都管……(末收介)

第十一出：末白……(介)(挥去介)(说收拾介)

而这些未注明的动作，显然只是一种提示，即提纲，具体如何表演，则由演员按戏师父所传授的去表演。因此，我们可从“某某介”或“某某科”、“某某科介”这些“戏师父讲戏、教戏做表演动作的具体模样时口中的话语”中可见，最初南戏是没有完整定型的文字本，只是通过口述的形式传授排演。

再如有些情节在剧本中不写出，只是标注“说关”或“说关子”等语。如《错立身》：

第十二出：生借衣介，说关介。

第十三出：生说关子介。

第十四出：净叫介，生旦上，末上见外介，外说关，末禀院本，外打认说关子配合个。

又《小孙屠》：

第十一出：净扮朱令史上介、说关杀人。见外说关介。

第十七出：净上说关介。

所谓关子，也就是情节，在文本上只提示“说关”或“说关子”，不详细列出所表演的内容，由演员在场上按常套表演，或临时发挥，故从“说关”这一提示语中，也可以看出早期南戏文本仅为提纲的原始面目。

又如《错立身》第八出，在“净上唱”后，只有“提行路”三字，而这三字显然不是净所唱的曲文，只是提示净所唱曲文的内容

语，即念及完颜父子行路的情形。故这“提行路”三字，当是《错立身》原始文本中的提示语，而由此也可见，该戏最初的文本也只是一个提纲。

另外，明宣德写本《金钗记》的最后分别写有：

媒婆一出

太公一出

皇门一出

这也相当于一个提纲，仅标出这三出戏的上场人物，没有具体曲白与动作，让扮演这些人物的演员根据常套演出。

早期南戏之所以能采用提纲戏的文本形式，这与南戏成熟稳定的戏曲脚色体制有关。作为我国戏曲史上第一种成熟的戏曲形式，南戏具有成熟稳定的戏曲脚色体制。南戏的脚色制，一方面是根据现实生活中的的人际关系设计确定的，现实社会中的人，性别有男有女，年龄有老有少，身份有高贵有低贱，性情有善有恶，性格有端庄有滑稽。南戏的七个脚色便是按现实生活中的不同类型的人物而定的，在生、旦、净、末、丑、外、贴这七个脚色中，既有男女性别之分，又有年老长幼之别；有恶人，也有好人；有性格端庄者，也有性格滑稽者。南戏的七个脚色，是现实生活中不同类型人物的缩影，也正因为如此，南戏可以扮演丰富复杂的故事情节；而另一方面，由于每一种脚色是按照某一种类型人物的共同特征如年龄、身份、神态等确定的，各种脚色都有各自的形象内涵与表演程式。因此，演员可以按各人所应的脚色去扮演人物，设计情节，编造曲白，这样，也使得演员即使没有完整的文字本，也能按一个大致的故事框架即提纲来演出。如宣德写本《金钗记》所标示的“媒婆一出；太公一出；皇门一出”，演员即根据这一提示，按自己所应的脚色去扮演人物，设计情节、曲白、动作等。正因为此，早期南戏所表演的故事具有稳定性。大多表演书生应试及第的故事，生、旦

在这一故事中分别扮演一对青年男女,作为全剧的主角,两者皆属下层市民,代表了市民阶层的两个方面,其中男主角必定是有才华但贫穷的书生,而女主角通常是富家小姐,这些小姐家里虽有钱财,但无政治地位,即富而不贵。也有的是妓女,虽在风月场中积攒了一些钱财,但地位低贱。贫穷书生在及第发迹前,就被富家小姐或有钱的妓女看中,结为夫妻。在戏中,男女双方的婚姻,带有浓厚的功利目的,其实质是一场金钱与才华的交易,即女方是看中了男方的才华,欲借助男方的才华,夫荣妻贵,光宗耀祖,或借助男方之力,脱离风尘;而男方则欲借助女方的财力,得以应试及第,从而跻身上流社会。而外、净、丑、贴、副末等脚色,则分别扮演与这一故事有关的人物与情节。外,通常扮演女方父亲,净或扮演破坏男女双方婚姻的第三者,或扮演招赘书生的权贵;贴扮演权贵之女,也是男方及第后所娶的妻子,副末除了开场外,还和丑一样,在戏中扮演一些插科打诨类的人物。显然,生、旦、净、末、丑、贴、外,每个脚色分工明确,七个脚色,就构成了故事的框架。各人按各自所扮演的人物,去设计情节、曲白、动作,然后凑合起来,成为一本戏。而由于具体情节不是出自一人之手,故出现了以下这些情形:

一是剧情发展虽以生、旦为主,一线到底,脉络清楚,但情节与情节之间多有缺漏,前后脱节,不相联贯,这是各人凑合所致。如《小孙屠》第十七出,既然在前面(第十六出)表示要将孙必达杀死,而在这一出,却把孙必达放了,去逮捕孙必贵。前后不联贯。故钱南扬先生指出:“本出有残缺,戏情前后不相联贯,甚至相矛盾。如孙二家中本封着门,他凭什么能够进去?‘计物件’,还可说与十五出‘见净许物’有关;而特别提到‘见箱’,又和戏情发展有何关系?这里的净当然不是十五出的禁子,禁子是不管捕人的,所以是朱邦杰。他在十六出里还说:‘我便把这孙大杀了。’而本出又为什么亲自去逮捕孙二,却把

孙大放了？”^①又如《荆钗记》玉莲投江被钱载和救起，认为义女，一直没有让义父派人去通知父亲；而孙汝权要六年后，才状告钱家藏匿女儿，悔婚不嫁；王十朋也要等到六年后才追究孙汝权篡改家书一事。《金钗记》中的刘文龙从匈奴回来后，先后遇见前妻肖氏与父母，竟然都不认识。

二是情节因袭雷同。由于每个脚色所扮演的人物类型相对固定，而所扮演的故事也相对稳定，因此，艺人常将相同的情节，用于不同的剧目，如《荆钗记》与《金钗记》中的女主人公皆因不从改嫁，投江而死，又都被人救起。又如《荆钗记》、《金钗记》、《高文举珍珠记》中，男女主人公的分离，皆是因家信有关，或被第三者篡改成休书，或被坏人骗去，未能送到。而且男主人公状元及第后，皆是出于权贵的逼赘，不能回家与前妻团聚。

除了情节上的雷同外，有些曲文与念白也相互因袭，如《破窑记·计议招婿》出与《金钗记》第十六出皆由一段描写彩楼的念白，两者基本相同，如：

《破窑记》	《金钗记》
<p>(外)昨日分付你结彩楼之事可曾完备否？(末)覆相公，彩楼已曾完备了。怎见得彩楼好处？【西江月】锦绣光辉烂漫，笙歌簇拥声喧。珠帘高挂玉钩悬，真个人间罕见。凤烛光腾紫雾，兽炉香喷清烟。彩楼高耸，待神仙，未睹嫦娥面。</p>	<p>(外白)院子，你结彩楼完备了未？(末白)覆相公，完备了。怎见得彩楼好处？锦绣浓妆光灿，笙歌簇拥声喧，朱帘高卷玉勾悬，真个人间罕见。画烛光辉紫雾，兽炉香喷沉烟。彩楼高耸，待神仙，羞睹嫦娥面。</p>

又如《风月锦囊》卷十六选收的《新刊全家锦囊祝英台记》，其中【夜行船(序)】、【前腔换头】、【前腔换头】、【锦衣香】、【浆水令】等五曲与《宋元戏文辑佚》所辑录的南戏《柳耆卿》中的【夜行船序】、【前腔换头】、【斗宝蟾】、【幺篇】、【锦衣香】、【浆水令】等

① 《永乐大典戏文三种校注》，中华书局1979年版，第314页。

六曲基本相同。而明胡文焕《群英类选》“清腔”卷五也选收了这六支曲文，但题作《春游》，并注云：“近偷入《梁山伯》及《玩江楼记》，亦入弦索。”可见，《祝英台》与《柳耆卿》（《玩江楼记》）中这些曲文皆是借用了散曲的曲文，并根据剧情的需要，作了相应的改动，并新增了念白。又如《金钗记》第六十六出【罗江怨】曲：“□□□（恹恹病）渐浓，谁来和哄。春思夏感秋睡冬，满怀愁闷分付与天公。天有何私，把我恩情送。恩多也是空，情多也是空，一事南柯梦。”而此曲沈璟的《南九宫十三调曲谱》卷十二、沈自晋的《南词新谱》卷十二、清周祥钰、邹金生等的《九宫大成》卷五十一等皆引录，皆题作“散曲”，因此，《金钗记》的这一曲文也是借用了散曲。

三是多临时性、随机性的表演。由于整本戏只是一个提纲，这给了演员临时发挥的余地，故有的演员在表演过程中，或为了增强舞台效果，或应当场观众的要求，便临时插入一些与剧情无关的表演。如《张协状元》第二出开头的一段表演：

生上白：讹末。众：喏。（生）劳得谢送道呵！（众）
相烦那子弟！（生）后行子弟，饶个【烛影摇红】断送。
（众动乐器）（生踏场数调）

这是舞台演出时演员临时性的动作与语言，生上场时口中所发出的“讹末”之声及别的脚色的应答声，并非每一场戏都需演出，提纲中不可能设计得如此详细，即使是完整的文学本，也不会有这样详细具体的描写，显然是记录者据舞台演出时的实况记录下来的，是一种临时性、随机性的演出。

又如第五十二出：有一段净（谭太尉）在场上表演口技讨赏钱的情节：

净作马嘶，净：看官底各人两贯酒钱，谢颂赐！
喏，喏，喏！

净在场上装马嘶,表演口技,博得观众的赏钱,当观众给他赏钱后,他当即表示感谢。显然,这也是一种临时、随机性的表演。

四是情节的变异性。由于只是一个提纲,主要人物与故事情节虽相对稳定,但一些次要情节,艺人们会根据自身的表演特长与观众的要求不断地对剧作加以改动,故同一剧目,在流传过程中,在剧情上会出现差异。

另外,由于早期南戏只是一种提纲戏,因此,没有特定的作者,是艺人集体创作的结果。因此,早期南戏的作者与北曲杂剧的作者不同,皆为无名氏,如徐渭《南词叙录》“宋元旧篇”记载的六十五种宋元南戏的剧目,仅《闵子骞单衣记》一种(高则诚作)。有的即使有署名,其作者也很难确定,如《荆钗记》的作者,清代高奕的《新传奇品》、黄文旸的《曲海目》以及姚燮的《今乐考证》中,在《荆钗记》目下均题作柯丹邱(丘),而王国维的《曲录》则谓“旧本当题丹邱先生”,“丹邱先生为宁献王(朱权)道号”。清代张大复《新定九宫十三摄南曲谱》卷首“谱选古今传奇散曲集总目”《王十朋荆钗记》剧目下则题作:“吴门学究敬先书会柯丹邱著。”又如南戏《拜月亭》的作者,前人多谓是元代人施惠,但元代钟嗣成的《录鬼簿》与明初朱权的《太和正音谱》在施惠的名下,并无有关他撰《拜月亭》及剧目的记载,《太和正音谱》“古今群英姓氏”条下虽载由“施均美”一名,但其名下也无《拜月亭》剧目。因此,有人对南戏《拜月亭》的作者是施惠一说提出了怀疑,如明代吕天成《曲品》在评论南戏《拜月亭》时指出:“云此记出施君美笔,亦无的据。”王国维《曲录》卷四“《幽闺记》”条也云:“此本自明王世贞、何良俊、臧懋循等,均以为君美作。然《录鬼簿》但谓均美‘诗酒之暇,惟以填词和曲为事’,而不言其有是本。不知何、臧之言,何所据也?”清代张大复以为南戏《拜月亭》的作者施惠不是杭州坐贾,而是吴门(苏州)的医生,如《寒山堂九宫十三摄南曲谱》卷首《拜月亭》剧目下注云:“吴门医隐施惠字君美著。”另外,也有人以为《拜月亭》的作者施惠就是小说《水浒传》的作者施耐庵,如清无名氏《传奇汇考

标目》(增补本)“元传奇”项内载:“施耐庵,名惠,字君承,杭州人。”

二、艺人记录的南戏文本——舞台记录本

从南戏剧目的流传过程来看,艺人记录的舞台记录本产生于提纲戏之后,即等到某一剧目在舞台上逐步流传,别的戏班也为了演出,便聘请一些下层文人按别的戏班的演出实况记录下来,故有了舞台记录本,而这种舞台记录本,当时称为“掌记”,如《错立身》第五出,王金榜应召来到完颜寿马的书房,完颜寿马便叫她唱曲,生(完颜寿马)云:“你带得掌记来,敷演一番。”旦(王金榜)白:“看掌记。”掌记,便是舞台记录本,为方便携带,抄写成手掌大小的册子,故名。如《武林旧事》卷六“小经纪”有“掌记册儿”。而且有的戏班中还有抄掌记的人。如《错立身》第十二出:完颜寿马欲参加王金榜的戏班,末(王金榜父)白:“都不招别的,只招写掌记的。”生(完颜寿马)唱:“我能添插更疾,一管笔如飞。真字能抄掌记,更压着御京书会。”王家戏班招收完颜寿马主要是让他为戏班抄写“掌记”,即记录或抄写舞台演出本。

在现存的早期南戏文本中,《张协状元》、《错立身》、《小孙屠》、《金钗记》及成化本《白兔记》等便是舞台记录本。《张协状元》原本是九山书会才人所演,如在副末开场时自称:

但咱们,虽宦裔,总皆通。弹丝品竹,那堪咏月与嘲风。若会插科使砌,何吝搽灰抹土,歌笑满堂中。

《状元张叶传》,前回曾演,汝辈搬成。这番书会,要夺魁名。占断东瓯盛事,诸宫调唱出来因。厮罗响,贤门雅静,仔细说教听。

第二出【烛影摇红】曲也云:

九山书会，近目翻腾，别是风味。

显然，九山书会的才人虽是官宦子弟，但他们谙熟舞台演出，“弹丝品竹”、“插科使砌”、“搽灰抹土”都精通，他们演出《张协状元》，就是要和别的书会争胜。但现存的《张协状元》应是根据他们的演出记录而成的，在文本中存在着舞台记录的痕迹：如前面所说的第一出生唱完【风时春】曲后“看的”一语，显然是对当场观众说的；再如第二出生上场时与后台演员的那段对白，也是舞台演出时演员临时性的动作与语言，若是文学本，是不可能、也是没有必要设计得这么详细，显然是记录者据舞台演出时的实况记录下来的。

舞台记录本的特征：

一是在剧中脚色上场前，即在副末开场前有四句题目。如《张协状元》的题目：

张秀才应举往长安 王贫女古庙受饥寒
呆小二村□(沙)调风月 莽强人大闹五鸡山

《错立身》的题目：

冲州撞府妆旦色 走南投北俏郎君
戾家行院学踏囊 宦门子弟错立身

《小孙屠》的题目：

李琼梅设计丽春园 孙必达相会成夫妇
朱邦杰识法明犯法 遭盆吊没兴小孙屠

这四句题目本是作广告用的，戏班在演出前，就在勾栏外挂出了这四句题目，将这本戏的主要情节与主要人物作了概括

介绍,以引起过路人的注意,吸引他们进入勾栏观看,而艺人在记录时,也将这四句题目记录下来。由于这四句题目在演出之前就已经挂在勾栏门口,记录者不须等戏演出就可以看到了,故记录者在戏演出之前就先将它记录下来,然后再记录演员的出场,戏的演出,也正因为此,在文本中,这四句题目位于副末开场之前。

二是剧中演员出场后,先有一些临时性的演出,或与正戏有关,或与正戏无关。这样的开场形式,一是可以等待迟到的观众,二是能使在场的观众安静下来,三是以艺人的身份,与观众交流,拉近与观众的距离,赢得观众的好感,以增强演出效果。而记录者也将开场时这些临时性的演出记录下来。如《张协状元》在正戏演出前先演唱一段《诸宫调张叶传》,而成化本《白兔记》的开场更是增加了许多与剧情无关的内容,如:

(扮末上开云)诗曰:国正天心顺,官清民自安。

妻贤夫祸少,子孝父心宽。

【满庭芳】喜贺升平,黎民乐业。歌谣处,庆赏丰年。香风复(馥)郁,瑞气霭盘旋。奉请越乐班,真宰遥,鸾驾早赴华筵。今宵夜,愿白舌入地府,赤口上青天。奉神三巡六仪,化真金钱。齐攒断,喧天鼓板,奉送乐中仙。

【红芍药】哩罗连罗罗哩连,哩连哩罗哩连哩。连罗连哩连罗哩,罗连罗哩连哩。连罗连哩连罗连,□□□□□哩,连罗哩罗哩。

【满庭芳】山莫(抹)微云,天连(粘)衰草,画角声断樵门。站(暂)听(停)真(征)□(棹),□□□□(聊共引)黎(离)尊。多少蓬莱旧事,空回首,烟霭纷纷。夕(斜)阳外,寒鸦数点,流水绕孤村。宵(销)昏(魂),当此济(际),香囊暗结(解),罗带轻纷(分)。慢(谩)吟(赢)得秦(青)楼、薄倖明(名)存。此去何时见也?襟

袖空染啼痕。伤情处，高成（城）望断，灯火以（已）黄昏。

惜竹不雕当路笋，爱松不斩横空枝。不是英雄不赠剑，不是才人不赋诗。今日戾家子弟，搬演一本传奇。不插科，不打问（诨），不为之传奇。倘或中间字藉（迹）差讹，马音夺字，香（乡）谈别字，其腔列调中间，有同名同字，万望众位做一床锦被遮盖。天色非早，而即晚了也。也不须多道撒说，借问后行子弟，戏文搬下不曾？（内应）搬下多时了也。（末）计（既）然搬下，搬的那本传奇？何家故事？（内应）搬的是李三娘麻地捧印，刘知远衣锦还乡白兔记。（末）好本传奇！这本传奇亏了谁？亏了永嘉书会才人，在此灯窗之下，磨得墨浓，斩（蘸）得笔饱，编成此一本上等孝义故事，果为千度看来千度好，一番搬演一番新。不须多道撒说，我将正传家门，念过一遍，便见戏文大义。怎见得？

【满庭芳】五代残唐，汉刘知远，生时紫雾神光。李家庄上，招赘作东床。二舅不容完聚，使机谋拆散鸾凰。分飞去，知远投充边塞。看他武艺高强，岳节使把秀英小姐，匹配鸾凰。三娘受苦，磨房中生下咬脐郎。年长一十六岁，因打猎识认亲娘。后来加官进爵（爵），直做到九洲安抚，衣锦喜还乡。

诗曰：剪烛生光彩，开筵列倚（绮）罗。

来是刘知远，哑静看如何。（下）

在这一开场形式中，副末出场后，先是念诵【满庭芳】与【红芍药】两首词，词中提到“越乐班”，“越”是浙江的故称，故演出这本《白兔记》的“越乐班”是浙江的一个戏班。又据词文，当是在祭祀鬼神的场合演出，如其中【红芍药】曲的曲文全由“哩罗连罗罗哩连”等咒语组成。第二首【满庭芳】词，是宋代秦观的

词,也与剧情无关。又最后的“来是刘知远,哑静看如何”之语,显然是对现场的观众而说的,提醒观众正戏就要开场了,安静下来注意看戏。记录者则皆将这些与剧情无关的内容都记录下来。

三是在演出过程中,多有一些临时性的动作与念白。由于记录者是根据实际的演出记录的,而演出者又多是根据提纲戏来演出的,故记录者也将一些临时性、随机性的表演内容记录下来,如前面提及的《张协状元》前面提到的第二出“看的”一语与第五十二出净(谭太尉)在场上装马嘶,表演口技,博得观众的赏钱,并向观众表示感谢。这都是临时、随机性的表演,记录者也予以记录。

四是由于民间艺人的文化水平低,识字不多,又加上记录时速度快,故在舞台记录本中多有错别字。如前引的成化本《白兔记》副末所念的秦观【满庭芳】词,“抹”作“莫”,“粘”作“连”,“暂”作“站”,“停征”作“听真”,“离”作“黎”,“斜”作“夕”,“销魂”作“宵昏”,“际”作“济”,“解”作“结”,“分”作“纷”,“谩赢”作“慢吟”,“青”作“秦”,“名”作“明”,“城”作“成”,“已”作“以”。又如《金钗记》的曲文中,“打盹”作“打盾”,“春闹”作“春围”,“万福”作“万覆”,“万世”作“万四”,“及第”作“及地”,“窃”作“切”,“既然”作“记然”,“年纪”作“年己”,“佳偶”作“家偶”。许多是因音同字不同而错,显然是记录者根据台上演员的唱念当场记录的,只记其音,而不辨其义,故造成了错别字。

有的还用某些特定的符号代替文字,如用两个“○”(圆圈),代替“团圆”二字,以“×”代替“啖”字。如《金钗记》第十出【望哥儿】:“七愿双亲未老时,归来○○胜旧日”。“胜如新月上初弦,等到十五夜再○○”。第三十四出:【梨花儿】诏(韶)光催人似口忙,千红百紫斗芬芳,几时逢得好情郎,×,双双共伊同上玩。【梨花儿】曲第四句后皆有一语气词“啖”,而记录者便以符号“×”代之。

五是由于记录者记录自不同的戏班演出或口述者,故同一

剧目,出现了不同的曲文。如在清代徐于室、钮少雅编撰的《南曲九宫正始》中,收录了“元传奇”《张协》的十二支佚曲。这十二支佚曲与《张协状元》相应的曲文皆有异。如册五与册九收录的【红衫儿换头】、【阿好闷】两曲:

《张协状元》	《南曲九宫正始》
<p>【红衫儿换头】算来张协病,相将渐效可。虽然恁地,归犹未得。娘子无夫协无妇,好共成比翼。饱学在肚里,异日风云际,身定到凤凰池。一举登科,强在庙里。带汝归到吾乡,真个好哩!(第十四出)</p>	<p>【红衫儿换头】算来张协病,相将病渐可。虽然恁地,归犹未得。娘子无夫协无妇,好共成比翼。饱学肚里,异日风云际,身定到凤凰池。管取一举登科,真个好哩。带汝归到吾乡,须强如在庙里。(册五)</p>
<p>【绛罗裙】君今去时奴阿好闷。有些钱,怎知奴便揍(凑)来助恁。落得一个瘦损阿好闷。各家把这泪偷搵。一回上心阿好闷,感伊有许多村价至诚。你不分皂白阿好闷,兀底须有神明。(第二十出)</p>	<p>【阿好闷】君今去也阿好闷。有些钱,怎知凑来助恁。落得两家阿好闷。各家把这泪偷搵。一回心上阿好闷,伊家去、有许多至诚。你不分皂白,你不分皂白阿好闷,兀的那有神明。(册九)</p>

六是在文本形式上,由于记录者主要用于演出,故整本戏不分出,通篇牵连而下,只注明脚色的出场与下场。

七是减省念白,只记录曲文。如《错立身》第九出,只有【八声甘州】、【同前换头】、【解三酲】、【同前换头】、【尾声】等五支曲文,无念白及舞台提示语;第十出也只有生唱【江儿水】一曲。又如《小孙屠》第九出:北曲【新水令】与南曲【风入松】南北合套曲,为旦一人所唱,而在每曲结束处,又注明“又唱”二字,显然原来在前一曲与后一曲之间有念白及科介,而记录者只记曲文,故只标注“又唱”。另如一些科举考试的场次,只标注“考试照常科”等语,表示按戏场上的常套演出。

如成化本《白兔记》第三出《祭赛》在旦(李三娘)与净(庙祝)所唱的两曲【降黄龙】之间,没有念白与舞台提示,而汲古阁

本有一段生偷鸡、净打诨、外与末对白，如：

（生偷鸡介，众惊介。外）神道灵异，把我祭物，金龙爪去了。（末）这方见太公来得志诚。（净混介）（汲古阁本有此舞台提示）

显然，成化本中虽然没有具体标明，但在实际舞台演出时，是有这段表演内容的，即使文本上没有标明，而演员在演出时，还是会表演这一段情节的。

又如第十七出《巡更》，演刘知远来到并州与众军士巡更时的情节文本上只有众唱的【金钱花】打一更内容的一曲，而后几更，只是注明：“二三更照前唱。”

三、文人整理的南戏文本——坊刻本

明代，随着文人学士参与戏曲的创作，戏曲文本除了供演出外，也作为案头读本，供人阅读欣赏。同时，书坊为谋利，也大量刊刻戏曲、小说等通俗文学的文本，其中也刊刻了大量的南戏剧本，如明代万历年间南京的富春堂、继志斋、文林阁、师俭堂都刊刻了《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》、《琵琶记》等南戏剧本。而书坊在刊刻南戏剧本时，为了标榜新编或新订、重订，以吸引读者，都请文人作了整理，如富春堂请谢天祐、纪振伦（秦淮墨客）、朱少斋、绿筠轩等人校订，如《新刻出像音注增补刘智远白兔记》卷首署：“豫章敬所谢天祐校。”《新刻出像音注刘汉卿白蛇记》卷首署：“书林子弟朱少斋校正。”谢天祐、秦淮墨客、朱少斋皆是戏曲作家，谢天祐曾作有《靖虏记》、《泾庭记》、《覆鹿记》等三种传奇，秦淮墨客即纪振伦，字春华，号秦淮墨客，金陵人。

经文人整理后刊刻的南戏文本有以下一些特征：

从文本形式上来看，一是文本体制规范，由于文人整理的

目的是阅读,为便于阅读,就将原来不分出的文本分出,并加上出目。另外,将剧本前的四句题目移之第一出副末开场后,作为副末的下场诗。

二是多加以注释或音释。由于当时一般下层读者缺乏较高的文化修养,书商为了吸引下层读者,便请文人对剧本中一些难懂的曲文加以注释,有的还注有读音,并且都在书名上标明“注释”、“音注”或“附释标注”等,如富春堂刊刻的《新刻出像音注增补刘智远白兔记》、《新刻出像音注吕蒙正破窑记》、《新刻出像音注姜诗跃鲤记》、《新刻出像岳飞破虏东窗记》、《新刻出像音注花栏裴度香山还带记》;世德堂刊刻的《新刊重订出相附释标注拜月亭记》、《新刊重订出相附释标注千金记》、《新刊重订出相附释标注裴度香山还带记》等。

三是书商为了迎合读者的观赏兴趣,招徕读者,故在所刊刻的南戏文本中配上整版的插图,号称“全像”或“全相”,使书籍图文并茂,更具通俗性,以提高读者的阅读兴趣。如世德堂刊刻的《新刊重订出相附释标注拜月亭记》、《新刊重订附释标注出相伍伦全备忠孝记》、《新刊重订出相附释标注香囊记》、《新刊重订出相附释标注千金记》、《新刊重订出相附释标注裴度香山还带记》,富春堂刊刻的《新刻出像岳飞破虏东窗记》、《新刻出像音注花栏裴度香山还带记》、《新刻出像音注花栏韩信千金记》、《新刻出像音注花栏南调西厢记》、《新刻出像音注薛仁贵跨征东白袍记》、《新刻出像音注刘玄德三顾草庐记》、《新镌图像音注周羽教子寻亲记》、《新刻出像音注刘汉卿白蛇记》、《新刻出像音注王昭君出塞和戎记》、《新刻出像音注薛平贵征辽金貂记》,文林阁刊刻的《新刻全像胭脂记》、《新刻全像易鞋记》、《新刻全像点板高文举珍珠记》、《新刻全像包龙图公案袁文正还魂记》、《新刻全像古城记》等。

再从文本内容上来看,文人整理的南戏文本也有一些与艺人传唱本不同的特征:一是语言上作了加工,如年代较早、曲文接近宋元旧本的影钞本《荆钗记》,虽在语言上已作了一些加工

与润色，而汲古阁本等其他明刊本又对剧作的语言作了润色，进一步增强了剧作语言的文学性。如《闺念》出旦（钱玉莲）所唱的【四朝元】首曲的曲文：

影钞本	汲古阁本
<p>【四朝元】结发夫妇，双双不暂离。想春闱择士，丈夫呵！只为名利，要图登高第。望身荣发迹，把我鸳鸯拆散东西。何日团圆，甚日完聚？免使相忆。喲！默默自嗟吁，举案齐眉，怎奉萍繁礼？重重闷怎除？恹恹漫憔悴。难忘恩义，扑簌簌珠泪湿袂，扑簌簌珠泪湿袂。</p>	<p>【四朝元】云程思奋，迢迢赴玉京。为策名仙籍，献赋金门，一旦成孤另。自骊驹唱断，自骊驹唱断，空忆草碧河梁，柳绿长亭。一骑天涯，正是百花风景，到此春将尽。喲！寂寞度芳辰，凤帐鸳衾，翠减兰香冷。君行万里程，妾怀万般恨。别离太急，思思念念，是奴薄命！</p>

二是在整理的同时，还对原剧中的一些情节加以了改动，如《荆钗记》的结局，即王十朋与钱玉莲相会的地点，影钞本作“舟中会”，演钱载和升任两广巡抚，坐船赴任途中，路过吉安府，时任吉安太守的王十朋前去拜谒，钱载和知道了王十朋就是玉莲的丈夫后，就在船上设宴，邀王十朋及其母亲赴宴，使两人得以团圆。故其第一出概括剧情大意的【沁园春】词云：“在楼船相会。”而汲古阁等明刊本皆作玄妙观相会，谓玉莲与十朋皆以为对方已亡，故在上元节，都来到吉安玄妙观中追荐亡夫（妻），不期而遇。玉莲回府后，告知义父钱载和，钱载和便在府中设宴，邀王十朋赴宴，席间使十朋与玉莲团圆。故其余各本第一出概括剧情大意的【沁园春】词则作：“吉安会。”从全剧情节的发展来看，各本的玄妙观相会不合情理，因为在两人于玄妙观相会之前，只是交代钱载和由温州太守升任福州安抚，从温州来到福州，并没有交代到吉安。后突然出现两人在吉安玄妙观相会及钱载和宴请王十朋的情节，吉安与福州相去甚远，钱玉莲与钱载和怎么可能突然在吉安出现呢？这样的结局安排，显然与前面的情节不合。前人似也看到了这一结局的不合

理,如李评本在【沁园春】词的“吉安会”三字上批曰:“原作舟中会为是。”显然,《荆钗记》这一不同的结局,是经后人改动后而出现的差异。又如《白兔记》,经明代文人改动后,情节与原作有了很大的不同,故剧名又作《咬脐记》,如明祁彪佳《远山堂曲品·具品》载:“《咬脐》:别设科目,绝不类《白兔记》。乃彼即口头俗语,自然雅致;此则通本调文,转觉不文。故知运笔为词场第一义。”

三是多加以评点,书商为了提高刊本的知名度,还请一些知名文人对南戏剧本作了评点,如容与堂刊刻的《拜月亭》、《琵琶记》和明万历年间刊刻的《荆钗记》、《金印记》等南戏,皆为李贽评点,李贽是著名的思想家,在当时享有盛名,请他来评点剧本并加以刊刻,必然能增加刊本的知名度;又如师俭堂刊刻的《鼎镌陈眉公先生批评幽闺记》、《鼎镌陈眉公先生批评琵琶记》等,便是请著名的戏曲批评家陈继儒评点的。陈继儒,字仲醇,号眉公、麋公,华亭(今上海松江)人,诸生,工诗文,善书画,也是明代中叶著名的戏曲批评家,名重一时。请他对所刊刻的戏曲加以评点,不仅能增加刊本的知名度,而且也提高了刊本的质量。有的还假冒名人来评点,如明代万历年间出现了许多打着“李卓吾先生批评”的刊本,其门人汪珂在《续刻李氏书序》中指出:“海以内无不读先生之书者,无不欲先生之书而读之者,读之不已或并其伪者而亦读矣。夫伪为先生者,套先生之口气,冒先生之批评,欲以欺人而不可欺之人也,不乏识者,固自能辨之。第浸至今日,坊间一切戏剧、淫谑刻本批点,动曰卓吾先生,耳食辈翕然艳之,其为世道人心之害不浅,先生之灵必有余恫矣。”甚至有的刊本虽题作某某先生批评,而实际无批评的内容,只是借重其名而已,如明刊本《屠赤水批评古本荆钗记》,虽题作“屠赤水(屠隆)批评”,但剧本中无一字批语。

南戏的文本形态经历了从提纲戏到舞台记录本,再到书坊刊刻的文人整理本,而这一过程,也是伴随着南戏的形成与发展,故从南戏文本形态的这一流变中,也可看到南戏逐步发展成成熟的发展过程。

论臧懋循《元曲选》对 元剧脚色之编改

解玉峰

明万历四十三年(1615)、四十四年(1616),浙江长兴人臧懋循(1550—1620)编辑的《元曲选》初集、二集先后付刻,两集共收杂剧一百种,故后世多称“元人百种曲”。《元曲选》的编成付刻对后来有极特别的意义。在臧懋循编选元剧的万历年间,作为表演艺术的元人杂剧已基本退出历史舞台,元人杂剧主要赖《元曲选》及万历年间大量出现的杂剧选本获得文本样态的存在。元剧文本的整一性:形式整饬、曲白完整、情理通顺等,也都是在这一时期完成的。后人理解元剧的结构体制及表演体制也主要凭藉这些杂剧选本,而臧懋循《元曲选》则是其中影响最大、也最值得瞩目的选本。近四百年来,后人几全赖《元曲选》得读元人杂剧,领略被王国维称为“一代之文学”的元曲。徐朔方先生对臧懋循《元曲选》有极高评价,认为“它在文学选本中所占的崇高地位,只有南朝萧统的《文选》可以比美”。^①但臧懋循编《元曲选》与萧统编《文选》有很大不同,后者主要是“选”,前者“选”之外,更有

^① 徐朔方《元曲选家臧懋循》,中国戏剧出版社1985年版,第36页。

“改”。对此，臧懋循本人也毫不讳饰：

予家藏杂剧多秘本，顷过黄从刘廷伯借得二百种，云录之御戏，与今坊本不同。因为参伍校订，摘其佳者若干，以甲乙厘成十集，藏之名山而传之通邑大都，必有赏音如何元朗氏者。若曰妄加笔削，自附元人功臣，则吾岂敢取？^①

臧懋循改订元剧的问题，自晚明以来即众议纷纷，毁之者有之，誉之者亦有之，笔者无意卷入诉讼，因为笔者更关心的是：臧懋循曾经做过哪些“参伍校订”的工作？这些工作是如何使元剧获得整一性的文本形态的？过去人们论及臧懋循《元曲选》对元剧的编改时，大多是注意到臧懋循对元剧曲词、宾白以及关目的编改，孙楷第、郑骞、徐朔方、邓绍基、悉如谷等学者在这些方面都曾做过许多细致的比勘工作。除曲、白以及关目之外，臧懋循《元曲选》对元剧各类脚色也做过许多编改，他在元剧脚色方面所做的编改直接影响了后来人对元剧表演体制的认识。鉴于到戏剧脚色对中国民族戏剧（包括元剧）根本性意义，《元曲选》对元剧脚色的编改问题实不宜忽略，故本文拟就此点试做探索。

臧懋循编改元剧时所依赖的“原本”究竟为何，臧懋循在《元曲选·序》中有些故弄玄虚，令人无从确知。所以今日探讨《元曲选》的编改问题，自不免有许多困难。在这样的情况下，我们的探讨只能从相关《元曲选》一些具体文献入手。

今人所能见到的元杂剧本，《元刊杂剧三十种》之外，主要是明李开先嘉靖年间（1555—1567）编刻的《改定元贤传奇》及明万历年间的抄本或刊本，包括赵琦美万历年间编

① 臧懋循《元曲选初集·序》，《元曲选》，中华书局1958年版。

辑的《脉望馆钞校本古今杂剧》、明新安徐氏万历十七年(1589)覆刻本《古名家杂剧》、明息机子万历年二十六年(1598)编刻的《杂剧选》、明黄正位万历三十七年(1609)编刻的《阳春奏》、明万历、天启年间顾曲斋刊本《古杂剧》、明万历、天启年间陈氏继志斋刊本《元明杂剧》、孟称舜于崇祯六年(1633)编刻的《古今名剧合选》及臧懋循《元曲选》。笔者在比勘各种现存杂剧本过程中,得到的基本认识是:

一、《元刊杂剧三十种》与各种明刊、明钞杂剧并不存在直接的继承关系,故凡明本异于元本者,并不能一概即视为明人的改造;

二、现存明刊或明钞元人杂剧皆是以明内府传出的钞本元人杂剧为共同源头,《脉望馆钞校本古今杂剧》所收万历年间钞录的元人杂剧大致反映了内府抄本杂剧的面貌;

三、《改定元贤传奇》、《古名家杂剧》、《杂剧选》、《阳春奏》、《古杂剧》、《元明杂剧》、《脉望馆钞校本古今杂剧》等七种杂剧选本可视为一系,各本间差异较小,《元曲选》可视为一系^①。凡《元曲选》异于上述诸本者,皆可视为臧懋循的改订。孟称舜编选《古今名剧合选》时或依从《元曲选》,或依从其所谓“原本”,其所谓“原本”亦应不超出《元曲选》之外的七种杂剧选。

所以元人杂剧在明代流传的过程大致是:《改定元贤传奇》、《古名家杂剧》等明刊杂剧集的编者据明内府抄本杂剧作第一步的编改,《元曲选》则是在这一编改“成果”之上作更进一步的改造(《元曲选》所收孤本杂剧可能是臧懋循直接据内府抄本进行改订),晚出的孟称舜《古今名剧合选》直接依赖《元曲选》,但在一定程度上又向《改定元贤传奇》等早期杂

^① 孙楷第先生也认为,臧懋循《元曲选》“在明人所选元曲中自为一系。凡懋循所订与他一本不合者,校以其他诸本,皆不合。凡他一本所作与懋循本不合者,校以其他诸本,皆大致相合。故知明人选元曲之刻于万历中者,除《元曲选》外,皆同系。”孙楷第《也是园古今杂剧考》,上杂出版社1953年版,第151、152页。

剧选本“回归”。

除上述文献外,对于元明北杂剧研究较为重要的文献又有明宣德乙卯(1435)刊本《娇红记》(明初刘东升撰)、明富春堂刊《金貂记》所附《不伏老》(元杨梓撰)、朱有燬明永乐、宣德、正统年间(1402—1439)陆续自刻的31种杂剧、明嘉靖三十七年(1558)刊本《杂剧十段锦》和各种明刊本《西厢记》。这些文献中,刘东升《娇红记》、朱有燬自刻的31种杂剧及《杂剧十段锦》其作者虽为明初、中期人,但由于刊刻年代较早,对认识元杂剧创作及版本源流等问题皆有较高价值。

从元剧脚色研究的角度来看,较具文献价值的主要是《元刊杂剧三十种》、《元曲选》及《改定元贤传奇》、《古名家杂剧》、《杂剧选》等七种杂剧选及明宣德刊本《娇红记》、朱有燬杂剧和《杂剧十段锦》。有鉴于此,本文第一步工作是依赖上述文献呈现现存元明北杂剧所反映的脚色名目,进而在《元曲选》与其他杂剧本的异同辨别中,探求臧懋循编改元剧脚色的蛛丝马迹。

为明晰起见,笔者依据上文提到的几种杂剧本,制成下表,以呈现现存元明北杂剧所反映的各种脚色名目。特别说明的是,由于孟称舜《古今名剧合选》在脚色使用方面基本依从《元曲选》,研究脚色的价值不高,故下表未专门显示。《古名家杂剧》、《元明杂剧》以及《脉望馆钞校本古今杂剧》中所收杂剧有些出自明人所作,其脚色使用方面多学习南戏、传奇的做法,已非北杂剧之旧,故明中后期人所作杂剧亦不在讨论之列。《脉望馆钞校本古今杂剧》所收抄本元人杂剧暂以近人隋树森《元曲选外编》的收录为准。凡选本中有其脚色名目者则以“+”标示,没有则以“-”标示。

现存北杂剧脚色名目统计表

脚 色 名 目 杂 剧 版 本	旦 类							末 类							净 类					
	正旦	旦	外旦	贴旦	副旦	小旦	老旦	搽旦	正末	末	外末	外	冲末	副末	大末	小末	净	外净	副净	丑
元刊杂剧三十种	+	+	+	-	-	+	+	-	+	+	+	+	-	-	-	+	+	+	-	-
朱有燬杂剧	+	+	+	+	-	+	-	-	+	+	-	+	-	+	-	-	+	+	-	-
娇红记	-	+	+	-	-	+	-	-	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-
杂剧十段锦	+	+	-	+	-	-	-	-	+	+	+	+	-	+	-	-	+	+	+	+
改定元贤传奇	+	+	-	+	-	+	-	-	+	+	+	+	+	-	-	-	+	-	-	+
古名家杂剧	+	+	+	+	-	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+
杂剧选	+	+	+	-	-	-	-	+	+	+	-	+	+	-	+	+	+	-	-	-
古杂剧	+	+	+	+	-	+	-	+	+	+	-	+	+	-	-	+	+	-	-	-
元明杂剧	-	+	-	-	-	+	-	-	+	+	-	+	+	-	-	-	+	-	-	-
阳春奏	+	+	-	-	-	-	-	-	+	+	-	+	+	-	-	-	+	-	-	-
脉望馆抄本元人杂剧	+	+	+	+	-	+	-	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	-	-	-
元曲选	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	-	+	+

由上表可见,元刊杂剧中“末”类名目主要有“正末”、“末”、“外”、“外末”四种,“旦”类有“正旦”、“旦”、“外旦”、“老旦”、“小旦”等六种,“净”类有“净”、“外净”两种。《元曲选》之外的明本元人杂剧中“末”类名目有“正末”、“末”、“冲末”、“副末”、“外”、“外末”等六种,“旦”类有“正旦”、“旦”、“外旦”、“贴旦”、“老旦”、“小旦”、“搽旦”等七种,“净”类有“净”、“副净”、“外净”、“丑”四种。《元曲选》出现的“末”类主要有“正末”、“末”、“冲末”、“副

末”、“外”五种，“旦”类有“正旦”、“旦”、“外旦”、“贴旦”、“副旦”、“老旦”、“小旦”、“搽旦”等八种，“净”类有“净”、“副净”、“丑”三种。

在上述脚色明目中，“冲末”、“副末”、“副旦”、“贴旦”、“搽旦”、“副净”、“丑”等七种脚色名目，主要见于明本杂剧，元刊本未见。这说明上述七种脚色名目可能出于明人之手。在这七种脚色名目中，“冲末”、“搽旦”在刘东升《娇红记》、朱有燬杂剧及《杂剧十段锦》等明初人所作杂剧中也未见，这说明“冲末”、“搽旦”有可能是明中叶后的产物。“副末”、“贴旦”、“副净”、“丑”在明人所作杂剧中偶或使用，“副旦”仅见于《元曲选》。

上表仅仅较直观地显示了现存元杂剧本反映的脚色使用情况，探讨《元曲选》脚色编改问题仍须结合具体文献，以下我们将结合相关文献把上表所见的各种脚色分为几类，分别加以探讨。

正末、正旦

元剧脚色实有旦、末、净三类，扮男者称“末”，扮女者称“旦”，扮滑稽、邪恶或性情刚烈者称“净”。元剧创作以制作四套北曲为根本，其演唱亦以歌唱套曲为中心，四套北曲皆由同一演员演唱，主唱的这位演员，若扮男即称“正末”，“正末”主唱的戏，为末本戏；若扮女即称“正旦”，“正旦”主唱的戏，为旦本戏。其他各类“末”色、“旦”色或“净”色都无（套）曲唱，场上只有念白、科范以供观。这也就是说，“正末”、“正旦”的“正”主要是就其主唱套曲而言，“正末”、“正旦”乃正脚或主唱者之标志。

从元刊本及明刊、明钞本一般通例来看，末本戏中，皆有“正末”，杂剧本一剧之首或一折之首一般标“正末”，后或省称为“末”或“正”。旦本戏中，“正旦”的标示亦如此。从原则上来说，末本戏不必有“正旦”，旦本戏不必有“正末”，但事实上末本戏亦常见“正旦”，旦本戏亦常见“正末”。如元刊杂剧《调风

月》、《拜月亭》、《紫云亭》三剧均为旦本戏，都有“正旦”，但同时又都有“正末”。这是因为此三剧都属于婚姻爱情类，与“正旦”相对应“正末”分别扮男主角，与其他“末”色相比，其地位最重要，故称。元刊杂剧《小张屠》为末本戏，有“正末”（扮张屠），也有“正旦”，但“正旦”扮演的人物并非是张屠妻，而是张屠母。因为从戏本身来看，张屠母重于张屠妻。在这种情况下，“正旦”、“正末”之“正”并非主唱者的标志，而有显示戏中人物主次的意义。从现存明刊或明抄杂剧来看，旦本戏有“正末”、末本戏有“正旦”的情况也同样存在。

但相比较而言，《元曲选》中旦本戏出现“正末”、末本戏出现“正旦”的频率要高于元刊本及其他明本。如《倩女离魂》为旦本戏，“正旦”扮张倩女，《古名家杂剧》本、《古杂剧》本中，王文举均由“末”扮，而《元曲选》本作“正末”。《风光好》为旦本戏，“正旦”扮秦若兰，《古名家杂剧》本、《阳春奏》本中，陶谷均由“末”扮，《元曲选》本作“正末”。《墙头马上》为旦本，《古名家杂剧》本中裴舍人由“末”扮，《元曲选》本作“正末”。《望江亭》为旦本，《古杂剧》本、《杂剧选》本中的白士中未标脚色归属，《元曲选》本作“正末”扮。《张天师》为旦本戏，脉望馆抄本中陈士英标由“外”扮，《元曲选》为“正末”。以上旦本戏中出现“正末”皆应出自臧懋循的编改。《黄粱梦》为末本，《古名家杂剧》本第一折中出现的骊山老母未标明其所归脚色，《元曲选》本作“正旦”。这个“正旦”也应出自臧懋循之手。由于《元曲选》中所收杂剧，有许多乃属孤本，故对其旦本戏中出现的“正末”、末本戏出现的“正旦”不宜做出确切判断。但《元曲选》中旦本戏出现“正末”、末本戏出现“正旦”的频率高于元刊本及其他明本，反映了臧懋循有较为明确的脚色搭配意识，而这种脚色搭配主要出于故事情节的考虑。

《元曲选》中旦本戏出现“正末”、末本戏出现“正旦”的频率高于元刊本及其他明本，这是总体情况，具体来看也偶有减省的。如《青衫泪》为旦本，正旦扮裴兴奴，《古名家杂剧》本、《古

杂剧》本《青衫泪》第三折白居易出场时均作“正末上”，《元曲选》本则径直作“白乐天引左右上”。《谢天香》为旦本，剧中的柳永，《古名家杂剧》本由“正末”扮，《元曲选》本为“冲末”扮。这两例皆应出自臧懋循的改造，但类似的情况较少见。

末、外、外末、冲末、副末

如前所述，元剧脚色中所有扮男的皆可称“末”，“正末”可省称为“末”。若有年龄差别，年长者称“大末”，年少者称“小末”，年老者称“老末”，刘姓者称“刘末”，张姓者称“张末”。《元曲选》中“末”、“大末”、“二末”、“小末”、“老末”等名目的使用与其他各本并无明显差异，可略而不论。《元曲选》对“外”、“外末”、“冲末”及“副末”的编改则特别值得关注。

“外”的情况最为复杂。从元刊杂剧来看，除主唱的“正旦”或“正末”外，其他各类“末”色、“旦”色、“净色”皆可统称为“外”。如元刊本《魔合罗》第一折有“二外一折。正末担砌末上。”这个“二外”应该一指旦角刘玉娘，一指末角李文铎。故徐沁君先生校订此剧时改为“旦、外一折。正末担砌末上。”元刊本《遇上皇》第二折有：“等外厮打了。听住。”这个“外”应该指代卖酒人及赵匡胤、石守信等人。此种情况下的“外”都是相对于唱套曲的正脚（“正旦”或“正末”）而言。故元夏庭芝《青楼集·志》中说：

杂剧有旦、末。旦本女人为之，名妆旦色；末本男子为之，名末泥。其余供观者，悉为之外脚。^①

元剧演出以曲唱为中心，故演唱套曲的“正旦”、“正末”为“正”脚，各类仅以科白“供观”者皆为“外”脚。故“外”可扮各种

^① 夏庭芝《青楼集》，《中国古典戏曲论著集成》（二），中国戏剧出版社1959年版，第7页。

类型的人物,包括男女。

从元刊杂剧以及一般明本杂剧看,“外”多为“外末”之省,其所扮人物则主要为男性,不过极宽泛,几包括各种男性人物。如元刊杂剧《魔合罗》中以“外”扮李文铎、《李太白贬夜郎》中以“外”扮安禄山、《老生儿》中“小末”扮张郎(元刊杂剧中“小末”与“外末”并无差别)。按,李文铎、安禄山、张郎都是用心险恶的坏人,与后世的“净”或“副净”较近(《元曲选》中李文铎、安禄山、张郎皆以“净”扮)。《中国戏曲通史》论及“外”时有云:

杂剧中的外角,扮演的人物原也非常庞杂,但以后也沿用了南戏的分工,逐渐确定以扮演士大夫中老成持重的上层人物为主。^①

但“外”以扮演士大夫中老成持重的上层人物为主,这一结论应当主要是从《元曲选》得出的,但从《元曲选》外的各种明本来看,各种“外”与元刊杂剧中的“外”仍无明显不同,所以《元曲选》中的“外”所以有“老成持重”的特征,并非当时舞台表演的反映,而应是臧懋循改造的结果。臧懋循的改造主要是使“外”扮的人物类型更加细化,这主要表现在以下几个方面:

一是将元刊杂剧以及明刊、明抄杂剧本原由“外”扮的人物,改为“丑”扮或“净”扮。如《杂剧选》本《范张鸡黍》第一折有“外扮卖酒上”,《元曲选》本作“丑扮卖酒上”。《青衫泪》第三折中送书信的皂吏,在《古名家杂剧》本、《古杂剧》本都由“外”扮,《元曲选》则为“丑”扮。脉望馆抄本《货郎旦》中的货郎儿由“外”扮,《元曲选》为“净”扮。脉望馆抄本杂剧《马陵道》中以“外”扮庞涓,《元曲选》也因其妒贤嫉能而改以“净”。其他像曹操、潘仁美、王安石、秦桧、韩延寿等在元刊本或脉望馆抄本杂剧一般以“外”扮,按《元曲选》通例,都以“净”扮。

^① 张庚、郭汉城《中国戏曲通史》,中国戏剧出版社1992年修订版,第384页。

二是元刊杂剧以及明刊、明抄杂剧常有“外”扮女性人物,《元曲选》皆加以改造。如《鸳鸯被》楔子中,《古名家杂剧》本、《杂剧选》本均有“外扮道姑上”,《元曲选》为“丑扮道姑上”。《杂剧选》本《范张鸡黍》第二折有“外扮旦儿徕儿同卜儿扶元伯抱病上”,《元曲选》本作“旦儿徕儿同卜儿扶元伯抱病上”。脉望馆抄本杂剧《桃花女》中有“外扮石婆婆上”,《元曲选》本同处为“卜儿上”。

三是将原由“外”扮的人物,改为“末”、“小末”或“冲末”扮。如脉望馆抄本《举案齐眉》,剧中的梁鸿为“外”扮,《元曲选》本为“末”扮。脉望馆抄本《桃花女》,其中的石增福由“外”扮,《元曲选》本标由“小末”扮。脉望馆抄本《货郎旦》第二折中有“外扮官人引张千上”,《元曲选》同处为“冲末扮孤上”。

四是元刊杂剧以及明刊、明抄杂剧本多见“孤”(官人之俗称)和“孛老”(老年男子之俗称),只要这两类人品行端正、无滑稽之相,《元曲选》一般都改为“外扮孤”或“外扮孛老”。“孤扮×××”的形式在《元曲选》之外的杂剧本中较常见,但《元曲选》中多改为“外扮孤”或“外扮×××”的形式。如《古杂剧》本《梧桐叶》第四折“孤扮牛尚书”,《元曲选》本作“外扮牛尚书”,《古名家杂剧》本《救风尘》第四折有“孤一行上”,《元曲选》本作“外扮孤引张千上”。《谢天香》第二折“孤扮钱大尹引张千上”,《元曲选》“外扮钱大尹引张千上”。《古名家杂剧》本《蝴蝶梦》楔子有“孛老同旦引三末上”,《元曲选》为“外扮孛老同正旦引冲末扮王大、王二,丑扮王三上”。

由上述现象,我们不难看出,臧懋循显然是按南戏、传奇中“外”脚的一般特征进行编改的,使“外”规范化地专扮老成持重之士。当然,臧懋循对“外”的改造也并非始终一贯。如《鸳鸯被》中的张瑞卿,《古名家杂剧》本、《杂剧选》本均由“正末”扮,《元曲选》作“外”扮。《红梨花》中赵汝州出场时,《古名家杂剧》、《古杂剧》本均作“外扮小末上”,《元曲选》本作“外扮赵汝州上”。而张瑞卿、赵汝州都是年轻秀才,并非老成持重之士。这

说明臧懋循的编改仍有许多粗疏的地方,这在其他脚色的编改中也有表现。

脉望馆抄本杂剧中还有一种“外”,值得特别提出。脉望馆抄本杂剧中常见“外呈答”、“外收科”、“外呈打住”、“外接喝”、“外动器乐舞科”一类,此类“外”皆指“场面”(即乐队中人),并非通常意义的脚色。“场面”在这种情况下,之所以被称为“外”,因为他不过是临时答对,并非戏“内”之人。^①《元曲选》遇有这种“外”出现时,一律加以删改。《元曲选》本《冤家债主》第一折偷儿赵廷玉(净扮),上场后将自家做偷儿的伎俩儿说了一大通,后接“内云:‘你是贼的公公哩。’”脉望馆抄本同处却为“外呈答云”。此处的“内云”显然是臧懋循改造的结果。同样的,脉望馆抄本《张天师》第二折中“净”扮太医,文中有数处“外云”与“净”的滑稽语相应答,但到了《元曲选》中,这些“外云”皆改为“内云”。臧懋循之所以将这种“外”改为“内”,主要是因为这种“外”与作为脚色的“外”易于混淆,这与他“外”的规范化使用是相应的。

“外末”在元刊杂剧的可省写为“外”,《元刊杂剧三十种》出现的频率很高,但到了明抄、明刊杂剧中,“外”这一名目很常见,“外末”较少见,臧懋循《元曲选》中未见有“外末”的使用。《元曲选》所依赖的原本原应有“外末”,臧懋循似有意避免使用“外末”。如《误入天台》,正末扮刘晨,剧中的阮肇,《改订元贤传奇》本、《古名家杂剧》均由“外末”扮,《元曲选》中则直接用人名,“正末同阮肇上”,因而避免了“外末”的使用。《元曲选》避免使用“外末”,应是因“外”与各种“末”之间,“外末”有“骑墙”性质,较难规范。

“冲末”,元刊本未见,但在明刊、明钞杂剧本则很常见。过去的研究者一般认为,“冲末”是一种近似于“外”或“外末”的脚色,因其通常出现在一剧之首,是第一个出场的人物,故称“冲

① 详情请拙作《北杂剧“外”辨释》,《文献》2000年第1期。

南
大
戏
剧
论
丛

170

末”。王国维《古剧脚色考》论及元剧各类脚色时谓：

正末、副末之外，又有冲末、小末，而小末又名二末，旦则正旦外，有老旦、大旦、小旦、色旦、搽旦、外旦、旦儿……然则曰冲、曰外、曰贴，均系一义，谓于正色之外，又加某色以充之也。^①

这就是说，“冲末”是正末之外的一种末脚。后来的研究者也一般沿承王国维的说法。青木正儿《元人杂剧概说》云：“副末、冲末、外末、副旦、贴旦、外旦都是副演员。”^②

但以上有关“冲末”的说解，其主要依据皆是《元曲选》，而《元曲选》的“冲末”实最不可靠。从《元曲选》之外的明刊、明钞杂剧看，各类脚色或人物皆可为“冲末”，但在臧懋循观念中，“冲末”为一种“末”，故“正末”及各种旦色、净色皆不可为“冲末”，凡与其观念不符者，《元曲选》皆予以改造。如脉望馆抄本杂剧《汗衫记》第一折有“冲末扮正末、净卜儿、张孝友、旦儿、兴儿同上”，《元曲选》本作“正末扮张义同净卜儿、张孝友、旦儿、兴儿上。”《古名家杂剧》本《竹坞听琴》楔子有“冲正旦引都管上”，《元曲选》本作“正旦扮郑彩鸾引外扮都管上”。《杂剧选》本《儿女团圆》楔子有“冲末大旦同净福童、安童上”，《元曲选》本作“搽旦扮李氏同净福童、安童上”。《杂剧选》本《望江亭》第一折有“冲末净扮白姑姑上”（《古杂剧》本同），《元曲选》本作“旦儿扮白姑姑上”。脉望馆抄本杂剧《认父归朝》第一折有“冲末净扮刘季真领番卒子上”，《元曲选》本作“冲末刘季真领番卒子上。”《古名家杂剧》本《窦娥冤》楔子作“冲末卜儿上”《元曲选》本作“卜儿蔡婆上”。《杂剧选》本《范张鸡黍》楔子有“冲末正末引净王仲略同孔仲山、张元伯上”，《元曲选》为“正末扮范

① 王国维《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第191、192页。

② 青木正儿《元人杂剧概说》，中国戏剧出版社1957年版，第25页。

巨卿同冲末扮孔仲山、张元伯、净扮王仲略上”。^①

“副末”，又可写成“付末”，现存明抄、明刊杂剧本仅见数例，元刊本未见“副末”的使用，故“副末”之名或出于晚明杂剧选家的编造。《元曲选》中的“副末”有的是“继承”已有的编改“成果”。如《王粲登楼》，剧中的许达，《古名家杂剧》、《元曲选》均由“副末”扮。《蝴蝶梦》中的地方，《古名家杂剧》本为“付末”扮，《元曲选》本作“副末”。《元曲选》中的“副末”有的臧懋循的“创造”。如《元曲选》本《碧桃花》楔子有“副末扮张道南引净兴儿上”，《杂剧选》本作“张道南引兴儿上”。《竹坞听琴》第一折“副末扮秦脩然上”，《古名家杂剧本》、《古杂剧》均作“小末上”。此两例中的“副末”皆应出自臧懋循之手。此外，《元曲选》本《灰阑记》还有“副末”扮马员外。这个“副末”或亦应是臧懋循编造出来的。《元曲选》“副末”使用较少，看不出明显的编改规律。

旦、外旦、贴旦、老旦、小旦、搯旦、副旦

凡旦本戏，主唱的旦称“正旦”，现存元杂剧本在多剧首或一折之首标出，但此后多省写为“旦”。除此之外，现存元剧中由“旦儿”省称的“旦”也很常见。“旦儿”为当时女子的俗称，与卜儿、傖儿、孛老儿等称谓相似，为一类人物的统称，可分别省为“旦”、“傖”、“孛老”、“卜”，或可谓“准脚色”。此类“旦”使用无规范，各种杂剧选本皆如此，没有多少讨论的意义。

“外旦”，同“外”或“外末”相似，从元刊本及诸种明刊、明钞本来看，“外旦”使用较普遍，可扮演各种类型的女性，包括具有反面色彩的，但《元曲选》中“外旦”使用较少，仅《曲江池》、《救风尘》、《货郎旦》三剧用到“外旦”。这是因为臧懋循《元曲选》常将原由“外旦”扮演的人物改为其他脚色扮演。如《古名家杂

^① 关于“冲末”何以称“冲末”以及“冲末”其他方面的问题，请参看拙作《北杂剧“冲末”辨释》，《中华文史论丛》第62辑，上海古籍出版社2000年版。

剧》本《还牢末》中的妓女萧娥有“外旦”扮，萧娥本有反面色彩，故《元曲选》改为“搽旦”。《杂剧选》本《玉壶春》中的陈玉英以“外旦”扮，《元曲选》则以“贴旦”扮。《萧淑兰》中的崔氏，《古杂剧》本由“外旦”扮，《元曲选》本则以“老旦”。《元曲选》尽量避免使用“外旦”，应因“外旦”也有“骑墙”性质，较难规范。

“老旦”、“小旦”，主要是年龄的区分；“老旦”一般扮老年妇女，“小旦”一般扮年轻妇女。元刊杂剧及《元曲选》之外的明本杂剧虽有“老旦”，但并不常见，而《元曲选》中则极其常见。《元曲选》中的“老旦”大多是臧懋循按南戏、传奇的“老旦”标准改造出来的。如《古名家杂剧》本《两世姻缘》有“鸩儿上”（《杂剧选》本、《古杂剧》本同），《元曲选》本作“老旦扮卜儿上”。《杂剧选》本《玉镜台》第一折有“老夫人引梅香上”，《元曲选》本作“老旦扮夫人引梅香上”。《古名家杂剧》本《墙头马上》第二折有“夫人同嬷嬷上”，《元曲选》本作“夫人同老旦嬷嬷上”。《杂剧选》本《度柳翠》有“卜儿同旦儿柳翠上”，《元曲选》本同处作“搽旦卜儿同旦儿柳翠上”。

《元曲选》中“小旦”使用仅四例，分别见《薛仁贵》、《鲁斋郎》、《梧桐叶》、《误入桃源》，其中《梧桐叶》、《误入桃源》二剧皆有其他明刊本可资对照，无甚差异。《元曲选》中“小旦”较少见，原因是臧懋循将原本中的一些“小旦”改换了。如《酷寒亭》，《古名家杂剧》本、《杂剧选》本均用“小旦”扮赵用之女赛娘，《元曲选》本直接用“傣儿”。按赛娘虽是女孩，但年纪尚幼，而南戏、传奇所用“小旦”一般仍扮演年轻女子，臧懋循改为“傣儿”，显然是按南戏、传奇的一般规矩。

“搽旦”，又作“茶旦”。^①“搽旦”一般扮品行不端，有滑稽或邪恶色彩的女性。元刊杂剧中未见“搽旦”，如元刊本《遇上皇》中的刘月仙、《张千替杀妻》中的王员外妻，从品行看，都属于“搽旦”类，但元刊本只标以“旦”。刘东升《娇红记》、朱有燬杂

① 《元曲选》一般为“搽旦”，《元曲选》之外的明本杂剧一般作“茶旦”。

剧、《杂剧十段锦》等明初人所作杂剧中，也无“搽旦”。故北杂剧表演中有“搽旦”一门很可能是明中期以后的事。《元曲选》之外的明刊、明钞杂剧“搽旦”虽常见，但《元曲选》“搽旦”的使用更为普遍，臧懋循显然是有意识地将“搽旦”作为反面意义的旦脚使用，将他认为有反面色彩的女性人物皆派以“搽旦”。如《古名家杂剧》本《后庭花》中以“外旦”扮张氏，《元曲选》本以“搽旦”。《古杂剧》本《潇湘夜雨》第一折有“净扮外旦上”，《元曲选》本作“搽旦上”。《古名家杂剧》本《刘行首》第二折有“卜儿上”，《元曲选》本作“搽旦扮卜儿上”。脉望馆抄本《金线池》第一折有“卜儿上”，《元曲选》本作“搽旦扮卜儿上”。

“贴旦”，可省为“贴”，元刊杂剧未见有“贴旦”，明初朱有燬杂剧则有“贴旦”的设置。南戏、传奇本有“贴旦”，《南词叙录》解释“贴旦”云“旦之外，贴一旦也”^①，这一解释应主要适用于南戏、传奇。明本元杂剧中“贴旦”可能是杂剧选家们据南戏、传奇的“贴旦”改造出来的。现存明本杂剧中“贴旦”的使用仅数例：《改订元贤传奇》本《青衫泪》第三折中的梅香用“贴旦”扮（《古名家杂剧》本同）。《古名家杂剧》本《鲁斋郎》中的张圭妻由“贴旦”扮（《元曲选》本同）。《古名家杂剧》本《谢天香》第三折中钱大尹的两位姬妾由“贴旦”扮。脉望馆抄本《云窗梦》第三折有“梅香捧贴旦上”。一般明本中“贴旦”的使用尚缺少统一的规范，《元曲选》中“贴旦”的使用则是较严格地遵循南戏、传奇的贴旦特征。如《青衫泪》中的梅香，《谢天香》中的两位姬妾，从身份性格来说，不宜用“贴旦”，故《元曲选》本径直作“梅香上”、“二旦扮姬妾上”。《杂剧选》本《玉壶春》中的陈玉英本以“外旦”扮，《元曲选》以“贴旦”扮。《杂剧选》本《碧桃花》中的徐端夫人原未标明脚色归属，《元曲选》本以“贴旦”扮。这两例的情况也应出于同样的考虑。

“副旦”这一名目仅见于《元曲选》本《货郎旦》。《货郎旦》

^① 徐渭《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》（三），中国戏剧出版社1959年版，第245页。

为旦本戏，脉望馆抄本中“正旦”在第一折中扮李彦和妻刘氏唱第一套曲，其后“正旦”改扮李彦和家的奶妈张三姑唱第二、三、四套曲。《元曲选》本则是用“副旦”扮张三姑唱套曲。从身份地位而言，刘氏为主，张三姑为仆，故“正旦”扮刘氏、“副旦”扮张三姑有其合理处。但“正旦”为主唱者的标志，臧懋循用“副旦”唱套曲殊不合元剧常规。

净、外净、副净、丑

与各种“旦”色、“末”色相对比，元剧的“净”大多扮反面的、具有滑稽色彩的人物或性情刚烈的人物（如周仓、尉迟敬德、程咬金等）。臧懋循《元曲选》一般都遵循“净”的一般特征，重新斟酌“净”的使用，凡他认为有此特征者即派以“净”，无则改派其他脚色。如《古名家杂剧》本《岳阳楼》中的酒保本由“冲末”扮，《元曲选》本改为“净”扮。《杂剧选》本《度柳翠》楔子中的牛员外未标脚色归属，《元曲选》派以“净”。《马陵道》中的庞涓，脉望馆抄本以“外”扮，《元曲选》由“净”扮。脉望馆抄本《五马破曹》、《八大王开诏救忠臣》、《岳飞精忠》等剧中的曹操、潘仁美、秦桧皆以“外”扮，按《元曲选》通例皆改应以“净”扮。《元曲选》也有把原由“净”扮的人物改为由“外”扮的。如《桃花女》的彭大，脉望馆抄本由“净”扮，《元曲选》却以“外”。从剧情来看，彭大没有反面或滑稽的色彩，故臧懋循重新改派以“外”。

“外净”，元刊杂剧及《元曲选》之外的明本杂剧皆有，《元曲选》则未见。如元刊本《汗衫记》中“净”扮陈虎，“外净”扮赵兴孙（《元曲选》本由“外”扮赵兴孙）。《古名家杂剧》本《赤壁赋》有“外净扮监押童上”。凡使用“外净”，多是因为一戏同时有两净，故一称“净”，一称“外净”，但“净”与“外净”所扮人物类型则无明显差异，故《元曲选》干脆避免用“外净”，这与他避免用“外末”、“外旦”的情况相似。

“副净”（或作“付净”），元刊本未见。传奇中有“副净”一门，

主要扮演身份不高而用心险恶之人。《杂剧十段锦》所收明人杂剧中有“副净”的使用，应受传奇影响的结果。明本元人杂剧中“副净”使用仅一例。《古名家杂剧》本《窦娥冤》中，张驴儿由“付净”扮（《元曲选》作“副净”），这应是明中叶后杂剧选家改造出来的。

“丑”，元刊杂剧中未见使用。“丑”作为脚色名目最早出现在《杂剧十段锦》本《汉司马相如献赋题桥》。《汉司马相如献赋题桥》的作者应为明中叶人，其剧中有“丑”应是受南戏、传奇影响所致，在《元曲选》之外的明刊杂剧中，“丑”仅五例，即《古名家杂剧》本《青衫泪》（顾曲斋刊《古杂剧》本同）、《古名家杂剧》本《勘头巾》、《古名家杂剧》本《猿听经》、《古名家杂剧》本《窦娥冤》（其中的昏官桃机由“丑”扮，《元曲选》本为“净”）、明富春堂刊《金貂记》所附《不伏老》杂剧（其中的铁肋金牙由“丑”扮，脉望馆抄本由“净”扮）。明刊元剧中出现的这几例“丑”，应是杂剧选家根据南戏、传奇的“丑”而做的改造。

《元曲选》中“丑”的使用极其普遍，且大都是臧懋循编改出来的，臧懋循是有意识地使“丑”成为有别于“净”的一类反面脚色。如《燕青博鱼》中的店小二，脉望馆抄本由“净”扮，《元曲选》为“丑”扮。《单鞭夺槊》中的段志贤，脉望馆抄本杂剧由“净”扮，《元曲选》由“丑”扮。《刎梅香》中的山人，《古杂剧》本由“净”扮，《元曲选》由“丑”扮。《金钱记》中的王正、马求，《古名家杂剧》本以“二净”扮，《元曲选》由“净”扮王正，“丑”扮马求。《范张鸡黍》中的卖酒人，《杂剧选》本由“外”扮，《元曲选》由“丑”扮。脉望馆抄本《马陵道》中的庞涓以“外”扮，《元曲选》本由“净”扮。《蝴蝶梦》中的王三，《古名家杂剧》本由“末”扮，《元曲选》由“丑”扮。

从总体来看，《元曲选》中的“净”与“丑”略有些差别。凡身份低贱、更多滑稽色彩的人物，如店小二、走卒、家童、行者、船夫、驿吏等，皆由“丑”扮。身份较高、更多邪恶色彩的，如奸臣、衙内、昏官、凶徒等，多由“净”扮。但《元曲选》中的“净”与“丑”

有时也界限模糊,不易分别,“净”常常仅有滑稽可笑的色彩,“丑”扮的人物亦可为非作歹。

结 语

虽然臧懋循对元剧脚色的编改并非彻底一贯,有些编改显得较粗疏。但由其编改元剧脚色的诸多事实,我们不难发现臧懋循有着更为明确的脚色观念,他的编改实质上是对元剧脚色的进一步类型化、规范化的过程,究其大端有三:

一是原本不入脚色的派入相应脚色。如元刊杂剧及一般明本杂剧中,常可见到“孤”、“孛老”、“卜儿”、“傣儿”、“旦儿”、“夫人”、“邦老”、“酒家”、“梅香”等名目,这些名目都泛指某一类人物,或可谓“准脚色”。这些人物出场,剧本多以“孤上”、“孛老上”或“×××扮卜儿上”加以标示,《元曲选》则改为“外扮孤上”、“净扮孛老上”或“老旦扮卜儿上”等。在元刊杂剧及一般明本杂剧中,还常见剧中人物直接出场,如“吕洞宾上”、“尉迟敬德上”、“媒人上”,《元曲选》也多标明其脚色为“外扮吕洞宾上”、“净扮尉迟敬德上”或“搽旦扮媒人上”。

二是使原有脚色分类的明确化和细化。如“外”、“冲末”、“净”等,扮演人物类型原极为纷杂,所扮人物有正、有反,甚至可兼扮男女。臧懋循通过明确化和细化,使之专扮某一类型的人物。如原由“外”扮的人物有些被改派以“净”、“丑”、“老旦”或“搽旦”,使“外”专扮老成持重之士;避免用“正末”及各种旦色、净色为“冲末”,从而使“冲末”成为一种“末”;从原来的“净”中再分出“丑”,使“净”扮大凶大恶之人,“丑”扮滑稽色彩的小人物,“净”、“丑”各有分工。

三是“骑墙”类脚色放弃使用或重新归属。如原有的“外末”与“外”、“末”不易分别,“外净”与“净”也无实质性差异,臧懋循乃放弃使用“外末”、“外净”。原有的“外旦”所扮人物类型也不分明,臧懋循将原由“外旦”扮的人物改派以“老旦”、“贴旦”

或“搽旦”，这样“外旦”使用大大减少。同“外旦”相似，“副末”也尽量避免使用。

还有一点需要指出，臧懋循的元剧脚色观念不是闭门独造，当时盛行的传奇的脚色体系为其提供了重要的观念参照。南方的南戏自形成以来，其脚色体制渐趋丰富、完善，至臧懋循编选《元曲选》的万历年间，已实现由南戏到传奇的演变，其脚色已发展为“江湖十二脚色”，即副末、老生、正生、老外、大面（净）、二面（副净）、三面（丑）、老旦、正旦、小旦、贴旦、杂等诸色。^①《元曲选》中的“外”、“贴旦”、“老旦”、“小旦”、“净”、“丑”这几种脚色与传奇的“外”、“贴旦”、“老旦”、“小旦”、“净”、“副净”、“丑”都较接近，其中的“外”、“老旦”、“丑”可以说是直接从传奇借用的。

与南戏、传奇的五门（生、旦、净、末、丑）、七门（五门之外加贴旦、老旦）或“江湖十二脚色”相较而观，元剧一戏之中一般仅有末、旦、净三色^②，脚色使用极其简单。这是由元剧的艺术特征所决定的，元剧表演本以正脚（正旦或正末）曲唱为中心，故事情节与戏剧表演则属次要，对脚色设置不必有过高要求。然而，经过臧懋循参照传奇观念对元剧脚色进行的系统“重建”之后，具有“丰富而规范”的脚色体制的元杂剧便赫然可观了。后世看待元人杂剧乃主要以“戏剧”的眼光，而不再主要视之为“曲”。

我们今日揭示臧懋循《元曲选》编改元剧的基本事实以及《元曲选》对后来人理解元剧可能形成的遮蔽和误导，用意绝不在是非古人。后来人也只能凭藉《元曲选》这样前人传留的文献去理解历史、还原历史，在还原历史的过程中，对臧懋循这样的古人也能抱“了解之同情”。

① 李斗《扬州画舫录》，中华书局1960年版，第122页。

② 从元刊杂剧看，有许多戏只有旦、末两色，有些末本戏甚至只有末色，没有旦色和净色。元刊本中只有一色或两色的戏很多，如《西蜀梦》、《调风月》、《陈抟高卧》、《任风子》、《老生儿》、《三夺槊》、《气英布》等。

天一阁蓝格抄本《录鬼簿》及续编的发现、整理与研究

苗怀明

在中国戏曲史上,元代无疑是一个十分重要的历史时期,在这一时期,经过酝酿和发展,中国戏曲达到第一个顶峰,名家辈出,佳作纷呈,后人往往将元曲与唐诗、宋词、明清小说一起作为体现一代文学的代表,给予很高评价。尽管如此,当人们要还原这段辉煌的历史时,却往往感到棘手,之所以如此,文献资料的严重缺乏是其中一个很重要的原因。尽管元代戏曲较为发达,但其社会文化地位并未得到主流社会的承认,剧作家和演员们也多为下层文人,没有被记入正史资格。因此,许多重要的戏曲文献资料自生自灭,未能得到很好的保存,散失严重。在此情况下,专门记录元代曲家生平、经历及剧作的《录鬼簿》就显得特别重要,该书收录元代曲家 150 多人、剧目 400 多个,历来受到研究者的高度重视,成为研究元代戏曲必不可少的一部书籍。比如郑振铎在开列中国戏曲研究的参考书籍时,第一个提到的就是《录鬼簿》:“此书为最古的关于戏剧目录的书,它里边有许多材料在现在还是很重要的。”^①

但让人感到遗憾的是,这部书在多年的传抄刊印及流传过程中,不断被人改动,出现了许多版本,其中最为流行的当数棟

^① 郑振铎:《关于中国戏曲研究的书籍》,《小说月报》14 卷 7 号(1923 年 7 月)。

亭藏书十二种本,此外还有明《说集》本、明孟称舜刊本、清初尤贞起抄本等^①。不同版本之间在内容上存在着较大的差异,让人莫衷一是,难以取舍,这正如一位研究者所说的:“《录鬼簿》今通行棟亭十种本,尚非善本。”^②因此之故,如果能找到一种传抄时间较早、接近原貌、较为精良的《录鬼簿》版本,就可以解决人们的很多疑问,对戏曲研究有着较大的推动作用。

令人欣慰的是,在研究者的努力下,这样的版本终于被找到了。不仅如此,研究者还找到了这部书的续编,这就是天一阁蓝格抄本《录鬼簿》及其续编。这是二十世纪戏曲文献的一次重要发现,是戏曲研究史上颇具光彩的一页。

—

说起天一阁蓝格抄本《录鬼簿》及续编的发现,颇有些偶然,因为这样的发现是可遇而不可求的。不过这种偶然中则蕴涵着一种必然。如果不是研究者对《录鬼簿》一书的重视,如果不是研究者对现有版本的不满意,这样的发现是不会让人雀跃的,即使被发现,也不会引起学界的高度重视。要说清这个问题,还得回顾之下此前《录鬼簿》的研究和利用情况。

具有现代学科性质的戏曲研究是从王国维等人开始的,在草创之初,他们就十分重视《录鬼簿》这部重要典籍。以王国维为例,在1908年编撰的《曲录》中,他收入该书,并将其归入曲目部:“此书以录曲为主,故列于此。”^③稍后他专门进行了《录鬼簿》的校注:“宣统改元冬十二月小除夕,以明季精抄本对勘一过。……校勘既竟,并以《太和正音谱》、《元曲选》覆校一过,居然善本矣。宣统二年八月,复影抄得江阴缪氏藏园国初尤贞起

① 有关《录鬼簿》的版本情况,《中国古典戏曲论著集成》所收《录鬼簿提要》言之甚详,可参看。

② 孙楷第:《戏曲小说书录解题》,人民文学出版社1990年版,第449页。

③ 王国维:《曲录》曲目部,上海古籍书店1983年版。

手抄本。”^①其底本为当时最为流行的棟亭藏书十二种本，这一工作为《宋元戏曲考》的写作奠定了坚实的基础。《宋元戏曲考》在谈到元代戏曲作家、剧目时，屡屡采用《录鬼簿》。由此不难看到王国维研究戏曲过程中对该书的倚重。

王国维之后，人们在研究中国戏曲特别是元代戏曲时，都很重视《录鬼簿》一书，该书被多次刊印，比如董康 1917 年刊行的《读曲丛刊》、陈乃乾 1921 年刊行的《曲苑》、1925 年刊行的《重订曲苑》等都收录有《录鬼簿》，所据版本皆为棟亭藏书十二种本。但谁都没有想到，当时还有一种抄本更早、更为珍贵的版本在。唯其出人意料，它的发现才带给人们更多的惊喜。

1931 年 8 月，郑振铎与赵万里南下宁波。他们此行的主要目的是拜访马廉，一起“登天一阁观未见书”。但到了宁波后，“格于范氏族规，不得遂所愿”，他们只好拜访鄞地的藏书家，“尽数日之力，于冯孟颛、朱郑卿、孙蜗庐诸氏所藏，皆得睹其精英焉”^②。在孙蜗庐那里，他们获得了意外的惊喜：“一日，往访孙祥熊先生，孙先生正在庭前曝书，我们在书堆中发现录鬼簿和续录鬼簿一册，明抄蓝格，一望而知为范氏天一阁故物。”^③郑振铎则云：“为余辈所最惊心动魄相视莫逆于心者，乃是明蓝格钞本《录鬼簿》一书，后附无名氏《续录鬼簿》一卷，为研究元、明间文学史最重要之未发现资料。”

他们将此书借回住所，“竭三人之力，于灯下一夕抄毕”^④。对当时的具体情况，赵万里有十分生动的描述：“隅卿特地叫人在楼下装了一只一百支光的大灯泡，我们三人立即动手影抄，我抄上卷，西谛抄下卷，隅卿抄录鬼簿续编，费了一夜和一个上午的时间，终于抄成了。”^⑤后孙蜗庐去世，其藏书散出。1946 年，该书为书贾“挟之沪上求售”，索价“六十万金”，郑振铎“乃

① 王国维：《新编录鬼簿校注》跋语，载《王国维遗书》，上海古籍书店 1983 年版。

② 以上见郑振铎《明钞本录鬼簿跋》，《文艺春秋》3 卷 5 期（1946 年 11 月）。

③ 赵万里：《天一阁蓝格写本正续录鬼簿》跋，中华书局 1960 年版。

④ 以上见郑振铎《明钞本录鬼簿跋》，《文艺春秋》3 卷 5 期（1946 年 11 月）。

⑤ 赵万里：《天一阁蓝格写本正续录鬼簿》跋，中华书局 1960 年版。

举债如其数得之”^①。郑振铎去世后,该书与其藏书一起,被捐赠给北京图书馆,得到了妥善的保存。

该书为抄本,原藏天一阁藏书楼,因抄写在蓝格纸上,故称天一阁蓝格抄本《录鬼簿》。全书分上下两卷,其编排次序、所收曲家、剧目数量及内容文字与通行刊本颇多不同,“是现传作家、剧目最完备的明抄本”^②。在与曹楝亭刊本对校之后,赵万里将其特点概括为三:一是“两本人数多寡不一”;一是“卷下方今才人凌波仙吊曲”多寡不一;一是“两本著录不仅杂剧多寡、名称、序次不同,文字亦多不同”。^③

至于续编,同样十分珍贵,它不见于任何书目著录和典籍记载,可谓天下孤本。该书一卷,体例与《录鬼簿》大体相同,共收录元明曲家 71 人、剧作 80 种,卷末附无名氏剧作 78 种,了解元明戏曲具有重要参考价值。值得一提的是,该书还有关于罗贯中的记载,且作者与罗贯中为“忘年交”,不少研究者认为这个罗贯中就是《三国演义》的作者,如此则该书对于中国古代小说的研究也同样具有重要参考价值。鲁迅对此发现有着很高的评价:“自《续录鬼簿》出,则罗贯中之谜,为昔所聚讼者,遂亦冰解,此岂前人凭心逞臆之所能至哉。”^④

对两书的重要价值,孙楷第曾作过这样的概括:“此本传写补缀,俱出明人之手,其所录本书足以校正异同,续编、附录皆他本所无,尤足以补旧目之缺。且书中每一曲多注其正名题目,凡不存之本,赖此注尚可稍知其故事。是此本之善,断非诸本《录鬼簿》所及。”^⑤

二

天一阁蓝格抄本《录鬼簿》及续编被发现之后,相关研究也

① 以上见郑振铎《明钞本录鬼簿跋》,《文艺春秋》3 卷 5 期(1946 年 11 月)。

② 王季思:《新校录鬼簿正续编》序,巴蜀书社 1996 年版。

③ 赵万里:《天一阁蓝格写本正续录鬼簿》跋,中华书局 1960 年版。

④ 鲁迅:《小说旧闻钞》再版序言,齐鲁书社 1997 年版。

⑤ 孙楷第:《戏曲小说书录解题》,人民文学出版社 1990 年版,第 449 页。

随之展开。其中一项十分重要的工作就是将其整理出版,为研究者提供一个权威、可信的读本。该书正如一位研究者所说的,虽然“它的发现为研究元曲的学者提供了一部必不可少的参考资料”,但是“由于抄手的拙劣和粗心,错、漏、衍、倒之处,几乎随处可见”^①,这就需要花一番功夫,进行认真的校勘整理。

该书发现不久的1937年5月,北京大学出版组就将郑振铎、赵万里、马廉合抄的本子影印出版,使学界得以及时看到利用这一新发现的珍贵戏曲文献。随后,马廉对该书进行了校勘整理。

马廉的整理本以天一阁蓝格抄本《录鬼簿》及续编为底本,以孟称舜刊本、曹楝亭刊本、暖红室本、王国维校注本等为校本,同时参照了《今乐考证》、《曲录》。整理本对能确定的误字、脱字进行正补,并以不同的符号标示,如不能确定,则“仍其旧”。“凡各本与底本同者,不加案语。虽一字之异,即以案语标明”^②。同时根据其他典籍记载,补入了一些曲家和作品。校注引用书目多达36种。整理本刊于《国立北平图书馆馆刊》10卷1—10号(1936年),为研究利用提供了很大方便。1957年,文学古籍刊行社“用蓝格钞本原稿和马氏本对校,加以断句重印”^③。

建国后,中华书局上海编辑所根据北京图书馆所藏该书原稿,以《天一阁蓝格写本正续录鬼簿》为名于1962年影印出版。除正文外,书后还附有郑振铎跋、赵万里跋及正续录鬼簿补目。影印本版匡尺寸都按照原书大小,使读者得以看到该书原貌。

影印本之外,这一时期还出版了几种整理本,它们或以天一阁蓝格本为底本,或以其为重要校本。以下进行简要介绍:

《录鬼簿》(外四种),上海古典文学出版社1957年版。该书

① 王季思:《新校录鬼簿正续编》序,巴蜀书社1996年版。

② 马廉:《录鬼簿新校注》说明,载《马隅卿小说戏曲论集》第405页,中华书局2006年版。

③ 文学古籍刊行社编辑部:《出版说明》,文学古籍刊行社1957年版。

收录了五种有关中国古代戏曲的重要典籍,其中《录鬼簿》以上海市历史文献图书馆所藏至德周氏传抄天一阁旧藏明写本为底本,以马廉校注本“校正传抄本”,并出校记^①。该书同时还将孟称舜刊本、曹楝亭刊本及校勘记作为附录。续编部分所据底本及校勘原则同《录鬼簿》。该书后由上海古籍出版社1978年再版。

《校订录鬼簿三种》,王钢校订,中州古籍出版社1991年版。校订者将《录鬼簿》的版本分为简本、繁本和增补本三个系统,并分别进行校订。其中增补本的校订以天一阁蓝格抄本为底本,以清最初斋抄本、上海图书馆藏无名氏批注北京大学影印赵万里等合抄本为校本,并出校记。校订内容包括“校正文字及考订史实”。对于传抄存在的“衍脱讹误”,“径加删补更正”,对于“作者之误”,则“不改原文”^②。书后附有《题跋》、《书目著录》、《资料汇编》、《版本叙录》、《钟嗣成年谱》等。

《录鬼簿》、《续录鬼簿》,载《中国古典戏曲论著集成》,中国戏剧出版社1959年版。该书以流传最为普遍的楝亭藏书十二种本为底本,同时以明说集本、明孟称舜本、暖红室本、王国维校注本、天一阁蓝格抄本为底本,“对于文词字句互异的地方,逐条记载下来”^③。对于各本人数多寡和排列次序的差异,则以表格形式进行对照。续编部分采用1931年郑振铎等人影写的天一阁蓝格抄本为底本,“对于原本脱误可疑的字句,忆为补校”^④。

《新校录鬼簿正续编》,浦汉明校点,巴蜀书社1996年版。该书校点者不满于当时流行的《录鬼簿》“各种版本差异很大,讹误很多,不便于研究者使用。有些由于版本不同而引起的分歧意见,费去了我们不少可贵的时间”,因此发愿要“校定一个新的比较可靠的本子”。该书以天一阁蓝格本《录鬼簿》为底

① 《录鬼簿》校勘记,《录鬼簿》(外四种),上海古典文学出版社1957年版,第45页。

② 王钢:《校订录鬼簿三种》凡例,中州古籍出版社1991年版。

③ 《录鬼簿》校勘记,载《中国古典戏曲论著集成》第二册,中国戏剧出版社1959年版,第141页。

④ 《录鬼簿续编》校勘记,载《中国古典戏曲论著集成》第二册,中国戏剧出版社1959年版,第297页。

本,校以孟称舜刊本、曹棟亭刊本,充分利用前人的研究成果,以“有利于使用”为原则,不拘泥于罗列异文、不加去取的传统校勘方式,用作者本人的话,这个校本可以说是“以天一阁本为基础,集中孟本、曹本的优点及前人研究之成果而产生的新校本”^①。

另据杨镰介绍,孙楷第也著有《录鬼簿校注》,而且已经完稿,“该书以明天一阁蓝格抄本《录鬼簿》为底本,用其他版本参校,所得异文一一作出校记,改正错讹十分精审,并有具体考证”,“朱墨灿然,字迹工整,是一部工力深湛的古籍校勘”^②。可惜直到目前为止,该书仍未见公开刊行。

三

上述影印、整理本的出版为研究者的使用和检索提供了很大的方便,依据这些书籍进行探讨的著述也有很多,这里不再一一列举。在进行校勘整理的同时,研究者们还围绕着天一阁蓝格抄本《录鬼簿》及续编本身进行了一系列的深入研究。总的来看,这些研究可以分为如下两个方面:

一是天一阁蓝格抄本在《录鬼簿》的版本系统中居于什么位置,它和其他版本之间存在着怎样的渊源关系。

探讨天一阁蓝格抄本《录鬼簿》的渊源及特点,需要将其与其他版本进行横向比较,只有在比较中才能对这些问题有着更为清晰、深入的认识。总的来看,尽管该本经过修订,但其价值则是无可否认,十分重要的,对此研究者有着共识。

前文已经说过,明天一阁蓝格抄本《录鬼簿》与其他版本在收录曲家、剧作数量、编排次序、文句等方面存在着诸多不同,这一版本在明初经过贾仲明的增补。不少研究者在探讨《录鬼

① 浦汉明:《新校录鬼簿正续编》前言,巴蜀书社1996年版。

② 杨镰:《孙楷第传略》,载《中国当代社会科学家传略》第十一辑,书目文献出版社1990年版,第43-44页。

簿》的版本时,多将其单独作为一种版本类型来看待。比如在《中国古典戏曲论著集成》的《录鬼簿》提要中,整理者将《录鬼簿》的版本分为三种,即“钟嗣成《录鬼簿》的原著”、“明人增补的《录鬼簿》”和“近人校注的《录鬼簿》”,天一阁蓝格抄本属于明人增补的《录鬼簿》,“并非是钟嗣成的原来著作”,不过这种增补本“重要异常,确实可供研究者的参考”^①。王钢则将《录鬼簿》的版本分为简本、繁本和增补本三个系统,其中天一阁蓝格抄本属增补本^②。同时他还指出增补本“似为介于简本、繁本之间的一个修订本,但其中许多问题难以用修订本解释”^③。分类的角度不同,该版本的归属自然也就各异,不过大家的看法则基本一致,那就是都认为这是一个经过增补的本子,虽与钟嗣成的原著存在一定的差异,但依然有着十分重要的参考价值。

天一阁蓝格抄本经过贾仲明的修订,这是没有异议的,问题在于其所据底本是早是晚,其状况如何。李春祥认为“它是钟氏尚未最后修订的一个古本,很有参考价值”^④。浦汉明则说得更为明确:“从所据原本来看,天一阁本据本比《说集》本晚,而比曹本早”,同时她还认为贾氏的修订“离钟氏在世将近八十年,他所补充的材料应是较可靠的”,“与曹本相比,它较接近原著面貌”^⑤。洪克夷则有不同的看法,他认为贾仲明所见的传抄本早已亡佚,它是介于孟称舜本与曹楝亭本之间的另一种祖本,与今存各本都不同,贾氏在这个本子的基础上补增八十二人的吊曲,而天一阁本则又在贾仲明补曲后原本的基础上加以改编而成^⑥。

① 《录鬼簿》提要,载《中国古典戏曲论著集成》第二册,中国戏剧出版社1959年版,第88、96、97页。

② 参见王钢《校订录鬼簿三种》凡例,中州古籍出版社1991年版。

③ 王钢:《〈录鬼簿〉考》,《中国文学研究》1990年第4期。

④ 李春祥:《钟嗣成〈录鬼簿〉划分元杂剧为“两期”说》,载其《元杂剧论稿》,河南大学出版社1988年版,第26页。

⑤ 浦汉明:《新校录鬼簿正续编》前言,巴蜀书社1996年版。

⑥ 洪克夷:《有关贾仲明与天一阁本〈录鬼簿〉、〈录鬼簿续编〉的异议》,《杭州大学学报》1982年第2期。

还有研究者根据该本贾仲明所补写挽词“《鬼簿》两字，累累载明不误，而不称‘录’”的现象及其他材料，提出自己对《录鬼簿》书名的新看法：“明清以来流传的所谓《录鬼簿》一书之名目，俱应正名为《鬼簿》。”^①这一看法弥合了《录鬼簿》与《点鬼簿》的异同之争，有一定道理，但还需要更多过硬资料的证明。

一是对《录鬼簿》续编的研究。

续编附在《录鬼簿》的后面，两书体例、编排方式大体相同，有着明显的渊源关系。多数学者将其视为《录鬼簿》的续书或附录，有的研究者则更进一步，认为它“实际当是全书的第三卷。作者的意图是把它作为《录鬼簿》的延续和补充，和上下卷编排在一起，共同组成一个有机的整体。从客观效果看，它也确实起到了这种作用”^②。这种看法还是有一定道理的。

续编原书未题撰人姓名，一些研究者因为该书附在《录鬼簿》之后，天一阁蓝格抄本又经过贾仲明的增补，所以也就推想其作者就是贾仲明。再者，从书中一些与撰者有交往的曲家的生平可推知其大致生活年代，这也与贾仲明的生活年代大体吻合，正如一位研究者所总结的：“生卒年相合”、“交游经历相合”、“思想、身份相合”^③。应该说这一推想是有其道理的，因而得到不少研究者的赞同。

在肯定贾仲明为续编作者的基础上，有的研究者对续编的成书时间进行了考证，比如浦汉明认为当在“永乐二十年之后”，“约写在洪熙元年—宣德二年（公元一四二五—一四二七）间”^④。

同时也不可否认，贾仲明作者说虽然有一定的道理，但还

① 刘念兹：《〈录鬼簿〉疑析》，载赵景深主编《中国古典小说戏曲论集》，上海古籍出版社 1985 年版，第 47、50 页。

② 浦汉明：《新校录鬼簿正续编》前言，巴蜀书社 1996 年版。

③ 浦汉明：《贾仲明作〈录鬼簿续编〉考》，《戏曲研究》第 33 辑，文化艺术出版社 1990 年版。

④ 浦汉明：《新校录鬼簿正续编》前言，巴蜀书社 1996 年版。另参见浦汉明《天一阁明蓝格抄本〈录鬼簿〉及〈续编〉作者刍议》，《青海民族学院学报》1986 年第 2 期；《贾仲明作〈录鬼簿续编〉考》，《戏曲研究》第 33 辑，文化艺术出版社 1990 年版。

缺乏直接、过硬的证据及其他旁证材料的支持,且存在一些疑点,比如续编中有贾仲明传,何以作者为自己立传。因此有些研究者并不同意这一推想,认为作者当另有其人。比如孙楷第就认为“《续编》有贾仲明传在陈子一等十一人之前,玩其词意,亦不出仲明之手,疑作续编者另是一人,似不可遽以仲明当之也”^①。持相同观点的文章尚有树森的《〈录鬼簿〉续编作者非贾仲明说明》(《中央日报》1947年6月13日)、洪克夷的《有关贾仲明与天一阁本〈录鬼簿〉、〈录鬼簿续编〉的异议》(《杭州大学学报》1982年第2期)、张志合的《〈录鬼簿续编〉作者考辨》(《郑州大学学报》1988年第6期)、姚玉光的《论〈录鬼簿续编〉的作者并非贾仲明》(《中国典籍与文化》2003年第3期)等。

如果《录鬼簿》续编的作者不是贾仲明,那又会是谁呢?有的研究者提出新的人选,比如吴晓铃根据抄本特别“尊重倪雲林,又空格,又称‘讳’”的奇怪现象,认为倪雲林“必是著者的亲属长辈,也许等同于‘先大父’或‘先生’。总之,著者可能姓倪,至少与雲林有血缘关系”^②。对此有研究者表示了不同的意见,认为“《倪瓚传》的用讳并非原作所有。这不过是书稿在流传抄录过程中留下的痕迹,不能作为判断书作者的根据”^③。这一观点为研究续编作者提供了新的思路,但还有待更多材料的证实。

还有一些学者持折中态度,比如《中国古典戏曲论著集成》的编者一方面认为贾仲明作者说“具有相当充实的理由”,但同时又说“在我们还没有发现更确实的史料、或是其他的旁证以前,只得暂时题为明初无名氏的著作”^④。这是一种比较谨慎的

① 孙楷第:《戏曲小说书录解题》,人民文学出版社1990年版,第450页。

② 吴晓铃:《小议〈录鬼簿续编〉的作者》,载《吴晓铃集》第五册,河北教育出版社2006年版,第278页。

③ 浦汉明:《贾仲明作〈录鬼簿续编〉考》,载《戏曲研究》第33辑,文化艺术出版社1990年版。

④ 《录鬼簿续编》校勘记,载《中国古典戏曲论著集成》第二册,中国戏剧出版社1959年版,第278页。

做法,其做法是比较可取的。总的来说,《录鬼簿》续编作者问题正如一位研究者所说的:“贾仲明作一说,无论肯定或否定的结论都缺乏铁证。……在此情况下,称无名氏撰,似更慎重。”^①

此外,续编中有关罗贯中的记载也都引起了研究者的兴趣,这个罗贯中是否就是《三国演义》的作者,研究者意见不一,并有多篇文章发表,这里不再一一介绍。

^① 王钢:《〈录鬼簿〉考》,《中国文学研究》1990年第4期。

大辘椎轮，创始不易

——中国近代学术的转型与王国维的戏曲研究

苗怀明

虽然从事戏曲研究的时间并不长，前后算起来也只有短短几年的时间，但王国维先声夺人，成绩卓著，在中国戏曲研究史上谱写了十分精彩的篇章，成为这门学科当之无愧的奠基人。他以自己原创性的研究开创了一个学术文化的新时代，正如一位学人所概括的：“足以转移一时之风气，而示来者以轨则。”^①

王国维在学术研究上的成功固然有其个人努力的因素，同时也与他所处的时代文化语境有着十分密切的关系。因此，要想全面、深入了解王国维的治学历程、学术成就、特色以及他在学术史上的地位，必须将其放到这个大的社会文化语境中。俗话说，时势造英雄。这句话用在王国维身上也是十分贴切的。大体上可以这样说：是时代的变迁为王国维提供了成为中国戏曲史学开山祖师的机会，是个人的努力使他具备了开创学术文化新时代的优秀素质，时代的机遇和个人的努力有机结合，成就了一位开疆拓土的学术文化英雄。

^① 陈寅恪：《王静安先生遗书》序，载其《金明馆丛书二编》，上海古籍出版社1980年版。

尽管生活在一个局势多变、动荡复杂的年代里，王国维的生平经历却相当平淡，没有什么传奇色彩的事迹，那些具有标志性的重要历史事件基本上都与他无关，这似乎有些不符合乱世出英雄的常理。可以说，他是一个比较纯粹的学者，一生大部分时间是在书斋中讨生活，其兴趣也主要在治学方面。他的门生周传儒对此曾有过十分准确的概括：“静安先生一生都在学习，都在进步，在自沉之前，从未停顿过。不搞政治，不营生计，不交权贵，不广交游，不慕荣华，不图享受。全心全意治学，自幼至老，不离书本，粹然学者。学问是他的全部工作，全部事业，因而渊博、深沉、精到、突出，工具多，方法巧，做出了巨大贡献。”^①正是由于这个缘故，王国维对学术研究自身价值及特性的认知颇与当时的学人不同：“欲学术之发达，必视学术为目的，而不视为手段，而后可。……学术之发达，存于其独立而已。”^②他还曾说过这样的话：“生百政治家，不如生一大文学家。”^③由此不难看出王国维的人生取向和价值标准。这样的见解即使在今天也很有现实感，让身受政治或商业因素困扰的学人感慨不已。

由于王国维平生治学涉及领域较广，建树颇多，这里只谈其戏曲研究的一个方面。从王国维一生的治学经历来看，在不同的历史时期，其治学兴趣及特点呈现出明显的差异。以下结合戏曲研究的情况将其一生治学历程分成如下三个阶段。需要说明的是，这三个阶段的划分与人们通常的认知有所不同。

从 1898 年到上海《时务报》担任书记至 1903 年为第一阶

① 周传儒：《王静安传略》，载陈平原、王枫编《追忆王国维》，中国广播电视出版社 1997 年版，第 286 页

② 王国维：《论近年之学术界》，载其《静庵文集》，辽宁教育出版社 1997 年版，第 114、115 页。

③ 王国维：《教育偶感四则》，载其《静庵文集》，辽宁教育出版社 1997 年版，第 125 页。

段。此前，王国维与同时代的其他读书人一样，遵照学而优则仕的古训，想走科举应试之路，早年虽曾考中秀才，但随后两次参加乡试都失利了。可以想象，如果王国维乡试成功的话，中国历史上不过多了一个普通的官僚而已，但学术史上却少了一位开山的大师。有趣的是，当时就连其父亲都不看好自己的儿子：“真是无筹算计，无识见无才用。大恨，谴责之。胸中磊磊，若是安望成家，吾复何望，及夜不安。”^①

在准备应试之外，王国维还在诗文、经史上下了不少功夫，读了不少书。当时的情况正如其弟子徐中舒所概括的：“二十二以前居海宁本籍，治举子业兼治骈散文。”^②是1898年的上海之行改变了他的人生道路，成为其治学历程的一个重要转折点。

在这几年时间里，王国维的兴趣主要在哲学方面。他对康德、叔本华的哲学思想有着特别的兴趣，曾下过比较大的工夫进行研习，有许多个人独到的体会。据当时一位日本学人的观察：“中国青年中的志学者，大都对政治学、经济学有兴趣，所谓有志新学而尝试研究西洋哲学的，非常罕见。”^③其间，王国维还学习了日文、英文和德文，并研修数理化等课程，借此得以阅读不少西方自然、社科著作。这种西学素养和知识结构在当时的年轻人中并不多见，它奠定了王国维日后学术事业的基础。

同时还需要指出的是，到上海不久，王国维即与罗振玉结识，并受到罗振玉的赏识和帮助，两人的密切交往与合作对王国维的人生道路及治学历程有着十分深远的影响。对两人较为复杂的关系，研究者多有探讨，评价不一，此不赘述。

对西学的精通为王国维日后的治学道路打下了良好的基

① 《王乃誉日记》，转引自袁英光、刘寅生《王国维年谱长编》，天津人民出版社1996年版，第11页。

② 徐中舒：《王静安先生传》，载陈平原、王枫编《追忆王国维》，中国广播电视出版社1997年版，第198页。

③ 狩野直喜：《回忆王静安君》，载陈平原、王枫编《追忆王国维》，中国广播电视出版社1997年版，第342页。

础,这首先表现为新的学术文化观念的形成。比如戏曲、小说等通俗文学“为体既卑,为时尤近,学士大夫论之者颇少”^①,而王国维却能给予特别的重视,当作一门严肃的学问进行研究,与旧式文人的轻视形成鲜明对比。其实,这并不是一个能不能为的学养能力问题,而是一个愿不愿为的观念问题,这正如王国维本人所说的:“非吾辈才力过于古人,实以古人未尝为此学故也。”^②

这其次表现为视野的开阔。由于对西学的精通,故时能从世界文学乃至文化的角度来观照本民族文学艺术的诸种特性。较之前人的研究,这实际上是增加了一个新的思考维度,可以说是开比较文学研究之先河。

这再次表现为科学缜密的思维方式,即对研究对象宏观着眼,微观入手。梁启超对王国维治学的这一特点十分欣赏,将其概括为“从弘大处立脚,而从精微处著力”。他同时又指出这得益于王国维早年的哲学训练:“其少年喜谭哲学,又酷嗜德意志人康德、叔本华、尼采之书,晚虽弃置不甚治,然于学术之整个不可分的理想,印刻甚深,故虽好从事于个别问题,为窄而深的研究,而常能从一问题与他问题之关系上,见出最适当之理解,绝无支离破碎专己守残之蔽。”^③这段话即使是在今天,仍有启发意义。

良好的西学素养和深厚的学术功力使王国维与其前辈学者比如乾嘉学派诸人相比,有着自己的学术优势。可以说,没有这个时期的学术训练和充分准备,就不会有他后来包括戏曲研究在内的巨大学术成就。一位学术大师的成功并非偶然,从王国维的治学历程可以很清楚地看出这一点。

① 王国维:《曲录余谈》,载《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1984年版,第231页。

② 王国维:《宋元戏曲考》序,载《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1984年版,第3页。

③ 梁启超:《王静安先生纪念专号》序,载陈平原、王枫编《追忆王国维》,中国广播电视出版社1997年版,第99页。

从1904年撰写《红楼梦评论》到1913年完成《宋元戏曲考》，这是王国维治学历程的第二阶段。虽然只有短短九年的时间，却是一个十分重要的收获期。在这十年时间里，王国维的兴趣从哲学转到文学，在诗词、小说、戏曲等领域皆有开拓性的贡献，其代表著作《人间词话》、《红楼梦评论》、《宋元戏曲考》等皆写于这一时期。其在文艺研究领域的建树及特点正如陈寅恪所总结的：“取外来之观念与固有之材料互相参证。凡属文艺批评及小说戏曲之作，如《红楼梦评论》及《宋元戏曲考》是也。”^①

可惜由于各种因素的影响，王国维很快便转入史学研究，而且转得非常彻底。否则依其深厚的功力、良好的学养，是可以在文学艺术领域取得更多更大成就的。但历史是不能假设的，人的得失也是不能一概而论的，换个角度，也许会有完全不同的结论。

1913年之后，随着政治文化环境的改变，受罗振玉的影响，王国维结束了其对文学艺术的探讨，从此转入史学研究，开始了其治学历程的第三个阶段。这一时期，王国维治学“已入自创时代”^②，达到其学术事业的顶峰，在甲骨学、金文学、简牍学、敦煌学等领域全面丰收，作出许多开拓性的贡献，成为学界公认的一代宗师。

1927年6月2日，王国维以投湖自杀的方式中断了自己的生命，也结束了自己的学术生涯。对于此举内在的动机，人们作出了许多推测，可谓众说纷纭，迄无定论，成为中国现代学术文化史上的一桩公案。

王国维一生治学从哲学转向文学，从文学转向史学，之所以发生两次大的学术转向，与其所处的时代文化环境有关，也与他个人的秉性和心态有关，这是一个很值得深入思考的问

^① 陈寅恪：《王静安先生遗书》序，载其《金明馆丛书二编》，上海古籍出版社1980年版。

^② 徐中舒：《王静安先生传》，载陈平原、王枫编《追忆王国维》，中国广播电视出版社1997年版，第199页。

南
大
戏
剧
论
丛

题。对此问题叶嘉莹在其《王国维及其文学批评》(河北教育出版社 1997 年版)一书中有深入、精彩的分析,可参看,此不赘述。

二

王国维研究戏曲是从 1907 年经罗振玉举荐到北京学部及京师图书馆任职之后才开始的。此前,他对戏曲并没有太大的兴趣,之所以要专门进行探究,主要有如下两个因素:

一是因词的创作、研究成功而涉及到戏曲,即他本人所说的“因词之成功,而有志于戏曲”。词曲之间有着十分密切的关系,对词的深入探讨,势必会涉及到曲,这是一种很自然的学术转向。

一是为了振兴戏曲。当时戏曲、话剧在中国与西洋文化地位的巨大反差,雅部戏曲的衰落,使他意识到“吾中国文学之最不振者,莫戏曲若”,中国戏曲中虽有佳者,但“比诸西洋之名剧,相去尚不能以道里计。此余所以自忘其不敏,而独有志乎是也”^①。无论是由词而曲,还是为了振兴戏曲,更多的是出于自觉的学术目的。

此外,当时北京浓厚的戏曲氛围也在一定程度上感染了他,激发了其探讨的兴趣。这一时期正是京剧发展成熟并达到鼎盛的重要时期,名家辈出,演出频繁,上至皇帝后妃,下至平民百姓,无不迷恋,达到举城若狂的程度。

在此后短短几年间,王国维不断有戏曲著述面世:

1908 年:《曲录》。

1909 年:《戏曲考原》、《优语录》、《唐宋大曲考》。

1910 年:《曲录余谈》、《录鬼簿校注》。

1911 年:《古剧脚色考》。

1913 年:《宋元戏曲考》。

据说王国维还著有《曲调源流表》,但原稿佚失,现在已不

^① 以上见王国维《静庵文集续编》自序二,《静庵文集》,辽宁教育出版社 1997 年版,第 161 页。

可见。此外，他还曾帮助罗振玉影印出版《元刊杂剧三十种》。1914年，他“取其最佳者，重为写定”^①，整理了《七里滩》、《拜月亭》、《三夺槊》、《贬夜郎》四个剧目，表现出对新发现戏曲文献的浓厚兴趣。

从上述著述来看，王国维的探讨涉及到戏曲学科的各个分支，从戏曲目录的编制到戏曲源头的考索，从基本典籍的校勘到演员资料的收集，从戏曲宫调的考察到戏曲角色的追溯，等等，无不在其探讨之列，其中不少工作具有开创空白的重要意义。这是二十世纪学术史上首次以自觉的学术意识对戏曲进行系统、深入的研究，与先前文人士大夫那种即兴式的曲话体写作无论是在学术思路、治学方法上还是在表述方式上，都有着明显的不同。

王国维的戏曲探讨是从文献的收集、整理这一基础工作开始的。这一方面是因为先前正统文人视戏曲为小道，相关的学术积累较少，文献散失严重，没有图书馆提供文献支持，缺少同道之间的切磋，这就需要从最为基本的文献研究工作着手。这一情况正如傅斯年所描述的：“剧本散亡，剧故沉湮，源源不可得考，事迹无从疏证者，多多矣。钩沉稽遗，亦大不易。当时人并无论此之专书；若于各家著述中散漫求之，势不能不遍阅唐宋元明文籍，然而唐宋元明文籍，浩如烟海，如何寻其端绪？纵能求得断烂材料，而此材料又复七散八落，不相联属，犹无补也。王先生此书，取材不易，整理尤难。”^②没有文献搜集、整理这一基础工作，戏曲研究就无法展开。不仅王国维如此，同一时期及其后的其他研究者也都十分重视戏曲文献的搜集和整理，这是二十世纪上半期戏曲研究的重要特色，其成就也主要体现在这一方面。

另一方面，这也与王国维个人的治学兴趣及特点有关。为

① 王国维：《王国维学术随笔》，社会科学文献出版社2000年版，第195页。

② 傅斯年：《宋元戏曲史》，载王国维《宋元戏曲史》，上海古籍出版社1998年版，第146页。

研究的需要,王国维购买了不少珍贵的戏曲典籍,如《盛明杂剧》初集、《雍熙乐府》、《传奇汇考》及明文林阁传奇十种等。他喜欢实证式研究,是以治经史的方法来研究戏曲的,即先从目录、版本、校勘着手,使研究建立在丰富、坚实的文献基础上。以《曲录》的编制为例,这里王国维着手戏曲研究的第一项工作。由于“正史艺文志及《四库全书提要》,于戏曲一门,既未著录;海内藏书家,亦罕有搜罗者”,于是他“参考诸书并各种曲谱及藏书家目录,共得二千二百二十本,视黄氏之目增逾一倍。又就曲家姓名可考者考之,可补者补之,粗为排比,成书二卷”^①。后稍作增补修改,“为书六卷,为目三千有奇,非徒为考镜之资,亦欲作搜讨之助”^②。有了完备、可信的目录,就可以对戏曲有着全貌式的了解,同时也为后来的研究者提供了很大的便利,使他们有一个良好的学术起点与平台。

正是由于准备的充分和工作的扎实,王国维在撰写《宋元戏曲史》一书时才显得十分自信和从容:“凡诸材料,皆余所搜集;其所说明,亦大抵余之所创获也。世之为此学者自余始。”^③这并非虚言,而是实际情况的写照。

在上述著述中,以《宋元戏曲史》成就最高,影响最大,也最具代表性,它可以看作是王国维数年戏曲研究成果的一个总结,正如蔡尚思所言:“王国维生平著述很多,但就其系统性而论,却首推《宋元戏曲史》一书。”^④他本人也是这样看的:“四五年中研究所得,手所疏记,心所储藏者,借此得编成一书。”^⑤该

① 王国维:《曲录》自序,载《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1984年版,第250—251页。

② 王国维:《曲录》又自序,载《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1984年版,第252页。

③ 王国维:《宋元戏曲考》序,载《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1984年版,第3页。

④ 蔡尚思:《王国维在学术上的独特地位》,载陈平原、王枫编《追忆王国维》,中国广播电视出版社1997年版,第316页。

⑤ 王国维:1913年1月5日致缪荃孙,载《王国维全集》书信卷,中华书局1984年版,第33页。

书原名《宋元戏曲史》，后改名《宋元戏曲考》，写于1912年末1913年初，“乃以三月之力，写为此书”^①。

据徐森玉回忆，他曾拜访过撰写《宋元戏曲史》期间的王国维，当时所见：“桌上、书架上摆的都是有关这部书的资料，其中还有一部分是从日本收来的善本。我们聊天时，他总把话头引到这部书上来，听取我的意见。这时，另有一位朋友来看他，他还是用此法谈话，有时提出问题和我们研究，如有相反的意见，展开辩论，最后得出的结论，他都记在笔记里”。这段回忆使我们可以约略想见该书撰写时的情景，由此也可看到王国维准备之充分，态度之认真。徐森玉据此将王国维写书的方法概括为“博、专、细”三个字，“‘博’是说他掌握的资料丰富；‘专’是集中精力，把它写好；‘细’则包括一稿、二稿……乃至校对装帧，都要缜密周详”^②。这个概括还是比较到位的。

在该书中，王国维对戏曲从萌芽到宋元的发展历程进行了细致的梳理，重点在对元代戏曲的评述，并提出了一些具有创建性的观点，对后世戏曲及文学艺术的研究具有重要影响。比如他提出“一代有一代之文学”的观点，认为戏曲代表了元代文学的成就和特点，“元杂剧之为一代之绝作”，“元之文学，则固未有尚于其曲者也”。这不仅是一个戏曲命题，同时也是一个文学命题，点出了文学内在变迁与时代文化外在因素之间的互动关系。再比如他对元杂剧的认识：“能道人情，状物态，词采俊拔，而出乎自然，盖古所未有，而后人所不能仿佛也”^③。这也是很精当的评价。

对宋元以前戏曲形成发展历程的梳理，王国维始终围绕着一个观念进行，那就是戏曲是以“歌舞演故事”，“必合言语、动作、歌唱以演一故事，而后戏剧之意义始全”。这是他对戏曲的

① 王国维：《宋元戏曲考》序，载《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第3页。

② 许姬传：《许姬传七十年见闻录》，中华书局1985年版；另参见其《王静庵的治学方法》，载《许姬传艺坛漫录》，中华书局1994年版。

③ 王国维：《宋元戏曲考》序。以下引文出自《宋元戏曲考》一书者，不再一一出注。

界定,也是辨析戏曲要素产生形成的重要依据。根据这种戏曲概念,加之对戏曲文学性的强调,他认为戏曲要到宋代才形成,此前不过是戏曲单种元素的演进,它们并没有有机地融合在一起,产生戏曲这种新的艺术样式,即他所说的“唐代仅有歌舞剧及滑稽剧,至宋金二代而始有纯粹演故事之剧;故虽谓真正之戏剧,起于宋代,无不可也”。这一看法有其合理性,也在较长时间里为学界所接受。

对于各时代的戏曲,王国维显然最为推崇元代。这与他对于悲剧、意境的推崇是分不开的。其中对悲剧的认识在其《红楼梦评论》一文中表述得较为充分,在这里又用来观照戏曲。“明以后,传奇无非喜剧,而元则有悲剧在其中”,这也是他对戏曲的考察止于元代的重要原因。他认为像《窦娥冤》、《赵氏孤儿》这样的作品“即列之于世界大悲剧中,亦无愧色也”。王国维引入悲剧的视角来评价中国的文艺作品,在方法论上具有开创性的意义,影响深远。

对意境的认识在其《人间词话》一书中有着形象生动、准确的描述,这是王国维评价作品优劣的一个标准。在这里,王国维又借用来评述戏曲,衡量曲文的文学性,并认为这是元曲的佳处所在:“元剧最佳之处,不在其思想结构,而在其文章。其文章之妙,亦一言以蔽之,曰:有意境而已矣。”这种意境体现为“写情则沁人心脾,写景则在人耳目,述事则如其口出是也”。在王国维看来,这种意境在中国戏曲中,只有元代戏曲才有,“明以后其思想结构,尽有胜于前人者,唯意境则为元人所独擅”。

对意境的推崇与王国维所赞赏的自然风格是一致的。比如他对南戏的评价:“元南戏之佳处,亦一言以蔽之,曰自然而已矣。申言之,则亦不过一言,曰有意境而已矣。”在该书的另一地方,他也说类似的话:“元曲之佳处何在?一言以蔽之,曰:自然而已矣。古今之大文学,无不以自然胜,而莫著于元曲。”

对王国维来说,元代戏曲正好符合其上述审美理想,故为

其所喜爱。《宋元戏曲考》所体现的文学观念与《红楼梦评论》、《人间词话》是一脉相承的，并有新的发展。过去人们多看重其考证的部分，忽视了其戏曲研究与词学、小说之间的内在联系。

此外，王国维还提出了一些值得注意的观点，如对戏剧和戏曲的区分，对赚词和诸宫调的考察，对元杂剧发展历程的三个分期：蒙古时代、一统时代和至正时代，等等，这里不再详细介绍。

虽然此前也有一些文人对戏曲进行品评鉴赏，撰写了像《曲品》、《传奇汇考》、《乐府考略》、《今乐考证》这样的戏曲著述，但作者多是出于个人爱好。鉴于主流文化的强大压力，他们还不可能像王国维这样出于明确的学术意识，将戏曲研究当作一门和经史一样的学问来做，正如王国维本人所概括的：“非吾辈才力过于古人，实以古人未尝为此学故也。”^①前后纵向的对比正可彰显王国维戏曲研究的开创性贡献。

对此，学界早有定评。1919年，傅斯年最早对王国维的《宋元戏曲史》一书进行评述：“近代坊间刊刻各种文学史与文学评议之书，独王静庵《宋元戏曲史》最有价值。其余亦间有一二可观者，然大都不堪入目也。”^②稍后，梁启超更是从学术史的角度对王国维的戏曲研究给予历史定位：“若创治《宋元戏曲史》，搜述《曲录》，使乐剧成为专门之学。斯二者实空前绝业，后人虽有补苴附益，度终无以度越其范围。”^③“最近则王静安国维治曲学，最有条贯，著有《戏曲考原》、《曲录》、《宋元戏曲史》等书。曲学将来能成为专门之学，静安当为不祧祖矣。”^④梁启超的这个预言不久就变为活生生的现实。后来，郭沫若将王国维的《宋

① 王国维：《宋元戏曲考》序，载《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第3页。

② 傅斯年：《宋元戏曲史》，载王国维《宋元戏曲史》，上海古籍出版社1998年版，第146页。

③ 梁启超：《王静安先生纪念专号》序，载陈平原、王枫编《追忆王国维》，中国广播电视出版社1997年版，第98页。

④ 梁启超：《中国近三百年学术史》，载朱维铮校注《梁启超论清学史二种》，复旦大学出版社1985年版，第520页。

元戏曲史》和鲁迅的《中国小说史略》并称为“中国文艺史研究上的双璧”^①。类似的评价还有不少,且大家的看法相当一致。

王国维本人也从这种探讨中获得了发现真相的乐趣:“词曲一道,前人视为末伎,不复搜讨,遂使一代文献之名,沉晦者且数百年,一旦考而得之,其愉快何如也。”^②可见,王国维对个人从事的这种研究的重要价值也是看得十分清楚的。

王国维不仅以开创者的身份受到后学者的景仰,更为重要的是,他以自己坚实的研究实绩奠定了二十世纪戏曲研究的良好基础,对后世的戏曲研究产生了极为深远的影响。这种影响既表现为具体观念的启发,也表现为治学方法的启示。可以说,王国维为二十世纪的戏曲研究构筑了一个较为坚实的学术平台,后学者基于这个平台和这位先辈对话,推动学术的发展。

这种影响并不限于中国的学术界,而是国际范围的,特别是对日本的汉学界,有着十分深远的影响,比如日本汉学家狩野直喜、铃木虎雄都曾向王国维请教过南北曲的问题,青木正儿正是在王国维的启发下,撰写《中国近世戏曲史》的:“本书之作,出于欲继述王忠愍国维先生名著《宋元戏曲史》之志。”^③

在二十世纪戏曲研究史上,王国维是一个重要的学术坐标点。以其为参照,可以看出戏曲研究发展演进的情况。

三

当然也不可否认,限于史料的缺乏和个人的认知,王国维的戏曲研究也存在一些缺憾和局限。这主要表现在如下几个方面:

首先,他对戏曲特性的认识还不够全面、深入,将戏曲视作

① 郭沫若:《鲁迅与王国维》,载王国维《宋元戏曲史》,上海古籍出版社1998年版,第160页。

② 王国维:《董西厢》,载《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1984年版,第236页。

③ 青木正儿:《中国近世戏曲史》原序,作家出版社1958年版。

和诗词一样的文学样式，对其文学特性关注较多，认为“元剧之精髓，全在曲辞”^①，对戏曲的舞台演出情况则关注不够。之所以如此，既有个人的因素，也有时代的影响。这一方面与文献资料的缺乏有关，许多后来对戏曲研究有着重要推动作用的文献如《永乐大典戏文三种》、《脉望馆抄校本古今杂剧》等无缘得见，另一方面也与他个人的认知有关。王国维虽然是现代戏曲史学的开创者，但他本人好读曲而不爱观剧，并不喜欢听戏，缺少应有的艺术实践。这些主客观因素限制了其研究视野，使其戏曲研究等同于戏曲文学研究，他所描述的戏曲发展史也只能是平面的戏曲文学史。也正是基于这种认识，他对明清两代的戏曲评价甚低，认为是死文学，不愿意进行研究，他曾对日本汉学家青木正儿说：“明以后的戏曲没有味道。元曲是活的，明以后的戏曲，死去了。”^②在今天看来，这一观点有失偏颇。

其次，借鉴西方的文学艺术观念来观照中国的文学作品，这固然是一个创新，但是其中所隐含的弊端也是较为明显的，那就是未能充分考虑中国文学的本土性。比如以悲剧的标准来衡量中国的戏曲、小说作品，就未必恰切，也不够公正，毕竟中国古代并没有严格的悲喜剧概念，也没有以此作为创作或评价作品的标准。

这种研究视角对后世的戏曲研究影响甚大，其后的戏曲研究基本上是按照这种模式进行的。随着文献资料的拓展，随着研究的深入，其弊端也逐渐显现了出来，成为整个戏曲学科发展所面临的困惑和难题，人们开始注意到王国维研究模式的局限性和有效性，并进行修补。二十世纪八十年代以来的戏曲研究随着文献的拓展和方法的改进，变得多元化和立体化，已有

^① 王国维：《译本琵琶记》序，载《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第249页。

^② 青木正儿：《王先生的辨发》，载陈平原、王枫编《追忆王国维》，中国广播电视出版社1997年版，第366页。

明显的改观^①。

再次,王国维的一些学术观点也是值得商榷的。比如他对戏曲起源问题的看法,对南戏与杂剧关系问题的看法,等等。其《曲录》一书也还存在着收录不够全备、分类编排不够合理、未能遍览各曲等问题,后来不断有学者指出,如赵万里将其概括为重出、失考、失收和误载。吴梅指出,该书虽“推美富。所惜者,各曲文字,未及遍览,时见纰误”^②。郑振铎也提出:“《曲录》有最为人所不满的一端,即于每书之下,不注存佚。”^③

在戏曲研究的初创期,存在这样或那样的缺憾是在所难免,也是可以理解的。既然是初创,就不可能做到尽善尽美。不过,总的来说,瑕不掩瑜,这些缺憾并不影响人们对王国维在戏曲研究史上学术地位的评价,这正如一位学人所言:“大辂椎轮,创始不易,其精神固甚可佩也。”说到二十世纪的戏曲研究,人们首先想到的一定是这个熟悉而又有些陌生的名字。

① 有关此问题,请参见笔者的小文《从文学的、平面的到文化的、立体的——20 世纪 80 年代以来中国戏曲研究方法变革之探讨》,《河南社会科学》2003 年第 5 期。

② 吴梅:《曲海总目提要》序,载《吴梅全集》理论卷,河北教育出版社 2002 年版,第 985 页。

③ 郑振铎:《元明以来杂剧总录》序,载其《郑振铎古典文学论文集》,上海古籍出版社 1984 年版,第 925 页。

“名角制”京剧班社结构初探

陈 恬

“名角制”指的是以名角作为班社组织和运营核心的班社体制，它是京剧班社的主要组织形式，也是京剧班社区别于传统的昆班、徽班和其他地方戏剧班社的主要差异所在。中国传统戏剧自南宋戏文至传奇之大成，由生、旦、净、末、丑五门脚色为基础而交互作用的体制——“脚色制”逐渐发展成熟，成为“我国传统戏剧的文学剧本结构、场上艺术表现结构、班社建制结构的凝聚点”^①。尽管京剧艺术直接承袭自“脚色制”的徽班，京剧班社体制却在经过一段时间的演变之后，最终形成了与之根本相异的“名角制”。在京剧班社的前身进京徽班中，“脚色制”已经遭到一定程度的破坏，名角在班社中的地位日益提高、作用日益增强。延至清末，名角逐渐成为京剧班社组织和运营的核心。以光绪十三年（1887）谭鑫培等人组织同春班为标志，“脚色制”开始为“名角制”这一全新的班社组织形式所取代。二十世纪二三十年代，随着四大名旦、四大须生等名角纷纷挑班，“名角制”成为京剧班社的主要组织形式。

京剧班社是承载京剧艺术的物质实体，深入分析“名角制”

① 落地：《“一正众外”、“一角众脚”——元曲杂剧为“正外制”论》，《落地戏曲论集》，国家出版社2006年版。

的结构,将是我们理解京剧的艺术构成和艺术规律的有效途径。已有的相关论著中,最重要的是齐如山先生所著《戏班》(北平国剧学会,1935)一书,它记录了清末民初北京地区京剧班社在构成、运营、习俗等方面的情况。此外张发颖著《中国戏班史》(沈阳出版社,1991)、刘沪生等著《京剧厉家班史》(北京图书出版社,1999)等,在史料搜集方面都值得借鉴。笔者认为在描述一时一地京剧班社的具体现象之上,深入探讨“名角制”京剧班社的一般性结构,可能是更为重要也更为困难的工作,本文拟就此作一尝试。

和传统的“脚色制”班社相比,“名角制”京剧班社的特征是以个别演员即名角作为班社组织和运营的核心。在不同阶段和不同地域,“名角制”京剧班社的表现形式并不相同,大致可以分为“班主负责型”、“名角负责型”和“园主负责型”,其中名角的地位和作用有所差异。

以“班主负责型”组织的“名角制”班社,是由名角以外的一人或数人出资组班,此一人或数人即为班主。班主可以是梨园行以外的富商大贾,这种情况下,他一般只对京剧班社的财务负责,并不过问班社内务,具体的组织、运营事项都由专门的管理人员负责。也有班主本身从事梨园行,并在班中担任演员的,如田际云组织的玉成班(后改翊文社)、俞振庭组织的双庆社、朱幼芬组织的桐馨社等。由清末至民初,京剧班社越来越倚仗名角的作用,班主往往聘请名角作为班社的头牌,或者专门为某一两位名角组班。1914年梅兰芳第二次赴沪演出时,双庆社班主俞振庭专程南下邀约,才使梅兰芳脱离翊文社,改在双庆社挂头牌。1917年,由于约请到谭鑫培,双庆社班主俞振庭特意为此新组春合社,因为“谭老板的晚年不常露演,每演也不过几天,谁要能够邀到他,就用一个无主的旧班社的名义,先

向‘正乐育化会’申报开业。其余的角色,临时再向各方面邀请”^①。1919年,姚佩兰、王毓楼组织喜群社,梅兰芳挂头牌;1921年,刘砚芳、姚玉芙组织崇林社,杨小楼(1878—1938)、梅兰芳挂头牌,都是为名角组班的典型例子^②。

在这种“名角制”京剧班社中,名角尽管居于班社组织和运营的中心,但在和班主的关系上,名角仍然只是班主的雇员,名角的自主程度在很大程度上取决于他为班主创造的经济效益。如果卖座良好,名角会得到较大的自主权,否则难免受班主掣肘。

民国以后,随着“名角制”成为京剧班社的主要组织形式,一种新的组班方式逐渐成为主流,即名角自己出资组班,自挂头牌,并集班社的财政、人事、业务、外联等大权于一身,自主经营,自负盈亏。这是最典型的“名角制”班社——“名角负责型”。杨小楼挑班的陶咏社、中兴社、松庆社、双胜社、忠庆社、永胜社,金少山挑班的松竹社,余叔岩挑班的云胜社,言菊朋挑班的民兴社、咏评社、宝桂社,高庆奎挑班的庆兴社、玉华社、庆盛社,梅兰芳挑班的承华社,周信芳挑班的移风社,尚小云挑班的玉华社、协庆社,李洪春挑班的正春社,荀慧生挑班的留香社,小翠花挑班的庆生社、又兴社,马连良挑班的春福社、扶风社,朱琴心挑班的双成社、和胜社、协和社,程砚秋挑班的鸣和社、秋声社,徐碧云挑班的云庆社,谭富英挑班的扶春社、同庆社,黄桂秋挑班的正谊社,杨宝森挑班的宝兴社,李万春挑班的永春社,叶盛章挑班的金升社,宋德珠挑班的颖光社,李少春挑班的群庆社,张君秋挑班的谦和社,李世芳挑班的承芳社,毛世来挑班的和平社,等等,都是“名角负责型”的班社,名角即为班主。在“名角制”京剧班社的不同表现形式中,这种情况下名角

① 梅兰芳口述,许姬传整理:《舞台生活四十年》,河北教育出版社2000年版,第452页。

② 梅兰芳乳名群子,故班名喜群社;杨小楼、梅兰芳姓字皆从木,故班名崇林社,由此亦可见其为名角组班之初衷。

的地位是最高的。

一般来说,“班主负责型”和“名角负责型”在北京的京剧班社中较为常见,天津、上海、武汉、南京等地的情况又有所不同,大多实行戏班、戏园一体,前后台统一管理的制度,戏园的园主(或承租人)即是京剧班社的班主,如上海的许少卿、尤鸿卿、吴性栽、周剑星、孙兰亭、金廷荪、顾竹轩,天津的李华亭、孟少宸,沈阳的何玉莽、于德宝、于德瑞等。尽管京剧班社以戏园为单位,但其中名角的地位和作用同样日益凸显。自清末以来,各戏园老板除了雇佣一部分演员组成较为稳定的班底长期演出外,同时不断聘请名角(主要是北京的名角)挂头牌短期演出,由此形成名角/班底的格局,这是“名角制”另一种主要表现形式。上海的丹桂第一台、天蟾舞台、黄金大戏院、共舞台等,天津的北洋戏院、新明戏院、中国大戏院等,南京的贡舞台、世界剧场、中央大舞台、南京大戏院等,都是采取这种流动名角和固定班底相结合的班社体制。

从名角和班主的关系来看,“园主负责型”与“班主负责型”较为相似。名角之于戏园,如行人之于逆旅。谭鑫培就曾在光绪五年(1879)、光绪十年(1884)、光绪二十七年(1901)、宣统二年(1910)、1912年和1915年六次赴沪,分别演出于金桂园、丹桂园、云仙园、新舞台、新新舞台等戏园。名角由于远道而来,加之为短期演出的性质,一般都尽量和戏园方面保持良好的合作关系,并不特别彰显自己的地位和作用。

尽管在“班主负责型”、“名角负责型”或“园主负责型”京剧班社中,名角的地位和作用会有所差异,然而三者都只是“名角制”京剧班社的不同形式,名角作为班社组织和运营核心的地位没有本质区别。

二

在“名角制”京剧班社中,名角居于班社组织和运营核心的

地位,名角和其他演员之间呈现等级森严的金字塔结构,这是“名角制”京剧班社区别于传统的“脚色制”班社的最大差异。

在传统的“脚色制”班社中,演员按照所属脚色相区别,各安其分,各尽其职,彼此之间对等互补,并无地位高下之分。宋元以来的“七子班”、“八仙子弟”、“九脚头”、“十门齐全”、“江湖十二脚色”等,都是如此。即使由于演员先天禀赋和后天修炼的差异,技艺必然有高下,一部分较为优秀的演员可能赢得较大的声名,然而由于班规的制约,他们并不能成为凌驾于众人之上的名角,所谓“艺有高低而戏无参差,名有大小而人无贵贱”^①。然而在“名角制”京剧班社中,演员的结构却发生了质的变化,脚色之间互相协调、互相制约的平衡被打破,而代之以一种以名角为中心、从头路至龙套等级森严的金字塔结构。

在“名角制”京剧班社中,名角称为头牌,以下是二牌和三牌演员,头牌、二牌和三牌总称为头路。张发颖《中国戏班史》指出:“所谓名角挑班,多是老生或旦角挑班,间或也有武生、净角、小生等挑班者,但以其为主之剧目不多,故他们挑班,安排剧目比较困难,所以,挑班者名老生、名旦角为多。”^②如果挑班名角是老生,则以旦脚挂二牌,武生挂三牌;挑班名角是旦,则以老生挂二牌,武生挂三牌;如果是武生挑班,则二牌一般是花脸,旦脚挂三牌。

挂二牌、三牌的演员主要为名角配戏,行话叫做“挎刀”,意谓“挎刀保驾”。他们必须熟悉头牌的师承、戏路、唱念的尺寸、场上的位置,揣摩头牌的需要,在配戏的时候才能够严丝合缝,充分发挥烘云托月的作用。1935年、1936年,奚啸伯两次陪梅兰芳去武汉、上海、香港、天津等地演出,可谓称职的二牌老生:

啸伯与梅挂二牌时,为用心研究梅台上需要,必充分供给,使梅能得到满意。如生旦唱对口时,打鼓

① 周传瑛口述,落地整理:《昆剧生涯六十年》,上海文艺出版社1988年版,第39页。

② 张发颖:《中国戏班史(增订本)》,学苑出版社2003年版,第524—525页。

人或将尺寸起得与梅平时唱的不合适，必能由奚将尺寸唱好，使梅接唱时十分合适，故梅对奚伯极表满意，愿同奚伯合演。此为挂二牌之难，因二牌者，必须揣磋头牌之满意及需要，方能合演长久。如今之二牌，则不能如从先挂二牌者之虚心也。倘头牌之需要，而二牌并不供给，使头牌永远感觉同演之不合适，何能长久耶？^①

正因为二牌、三牌演员都必须服从名角的需要，与名角的表演取得一致，而各个京剧班社的名角在剧目、戏路方面又有不同，因此演员搭班之前所学的东西，未必都能用上，所以就有重新学习的问题。旧时戏班有一句谚语：“搭班如投胎”，说的就是这个道理。

头路演员以下是二路演员，一般包括老生、旦、净、武生、丑各二三人，老旦、小生、武旦、武丑各一二人。二路演员在演出中多扮演地位较重要的配角，以辅佐头路演员。也有名角非常倚重的二路演员，如荀慧生的留香社中，金仲仁（小生）、马富禄（丑）、芙蓉草（旦）、张春彦（老生）称为“四大金刚”。杨小楼之有迟月亭、钱金福、钱宝森、王长林、王福山、范宝亭、许德义、傅小山、刘砚亭等演员追随多年，武戏才显得出色。

二路演员以下是三路演员，同样包括生、旦、净、丑各个家门，他们在演出中扮演次要的配角，为头路、二路演员服务。三路演员数量较多，“每班须用老生七八人，旦行十余人，净行六七人，小生二三人，老旦一二人，丑行四五人，武生二三人，武旦二三人，盖非有此数，不敷调遣”^②。

三路演员以下是龙套。龙套是京剧班社中扮演士兵夫役等随从人员及群众的演员的统称。龙套一般不以个人为单位，而以四人为一堂，分头、二、三、四家（或头、二、三、四旗），以头

① 《名伶访问记——奚啸伯》，《立言画刊》第158期，1941年10月4日。

② 齐如山：《戏班》，北平国剧学会1935年版，第6页。

家为带头人,在舞台上用一堂或两堂龙套,以示人员众多,起烘托声势的作用。在“脚色制”班社中,再次要的角色,照规矩也派给各个家门,班中没有专门跑龙套的演员。周传瑛回忆昆剧“传”字班:“不管你造诣有多高,声誉有多大,在台上(或说在老郎菩萨面前)大家都一样,人人要做‘小搭头’跑跑龙套。”^①作为独立成行的龙套,是在“名角制”京剧班社中出现的。

这样,从名角到头路演员、二路演员、三路演员以至龙套,“名角制”京剧班社形成了金字塔式的演员结构。这种金字塔式的等级关系,最突出地体现在演出剧目的先后顺序和主次搭配上。和“脚色制”的昆班、徽班相比,其中的差异是非常明显的。

“脚色制”班社中演员地位平等,演出剧目以内容区分前后,对于每个演员来说,顺序是不固定的。如苏州昆班之一的全福班,“每天戏目的安排,大致是纱帽生戏开场,其次老生戏、大花面戏、小生戏、二面戏,最后压台的总是一部传奇里凑成四五出比较轻松有趣的戏,譬如《金雀记》的《觅花、庵会、乔醋、醉圆》,《风筝误》的《惊丑、前亲、逼亲、后亲》”^②。到了“名角制”班社中,剧目的先后则取决于演员在班中的地位。一般来说,挂头牌的名角总是演大轴;二牌演员演压轴,或是在大轴为头牌配戏;三牌演员演倒第三,或是在大轴、压轴为头牌、二牌配戏;二路及以下演员依次往前推。

名角出于私交,或者作为一种拉拢手段,偶尔会让二牌演员唱大轴,或者为二牌演员配戏。这种行为并非兴之所至的率意之举,其中的意义必然使双方都郑重对待。1913年,梅兰芳初次随王凤卿赴沪演出丹桂第一台,挂二牌,戏码列压轴,很受上海观众欢迎。王凤卿遂提议让梅兰芳唱一次压台戏(相当于北京的大轴戏),并“约定以后永远合作下去”。梅兰芳认为“这不是一件很简单的事,我拿什么戏来压台,可以使观众听了

① 周传瑛口述,洛地整理:《昆剧生涯六十年》,上海文艺出版社1988年版,第40页。

② 梅兰芳口述,许姬传整理:《舞台生活四十年》,河北教育出版社2000年版,第324页。

满意,这真成了一个值得研究的课题了”^①。后来听取冯幼伟、李释戡等人的建议,特别新排了刀马旦戏《穆柯寨》。另外据丁秉铨回忆,1941年前后秋声社演出于新新戏院,大轴《四郎探母》由二牌老生王少楼主演杨四郎,程砚秋为他配演铁镜公主。另外一次,程砚秋压轴与张春彦合演《三击掌》,大轴是王少楼的《珠帘寨》,程砚秋为他配演二皇娘。“他这样捧法,王少楼自然死心塌地、忠心报国地为他唱二牌老生了。”^②

在等级森严的“名角制”班社中,演出剧目的前后顺序和主次搭配,都关乎演员名分,不容参差。偶有排列不甚妥当,演员会认为自身地位受到轻慢或威胁,激烈者竟至辞班。1925年秋,尚小云挑班,自组协庆社,老生言菊朋挂二牌。12月3日,协庆社在三庆园夜戏,尚小云、侯喜瑞、朱素云、范宝亭、尚富霞演出大轴《红绡》;为增强阵容,邀请老生谭小培与王长林演出《天雷报》,码列压轴;而言菊朋与尚富霞的《胭脂虎》派在倒第三。言菊朋认为此举严重侮辱其名誉地位,当晚演出结束,立即辞班。1930年,言菊朋以二牌老生的身份搭入杨小楼挑班的永胜社,二牌旦角为新艳秋。3月1日永胜社在开明戏院夜戏,大轴是杨小楼、钱金福的《铁笼山》,压轴是新艳秋、王又荃、文亮臣合演《鸳鸯冢》,而言菊朋的《上天台》列倒第三。言菊朋演完该场,又一次因戏码先后之故辞班。

类似的情况发生在1928年11月底,杨小楼挑班的永胜社贴演《状元印》,按照演员在班中的等级,应由许德义饰演赤福寿一角,管事刘砚芳却派了他的哥哥、地位较低的刘砚亭出演。结果许德义极为愤慨,当场报复,把杨小楼的盔头搽了,制造了严重的演出事故。言、许的行为虽不能说和个人脾性全无关系,然而在更大程度上,却是“名角制”等级森严的特点所决定的。在当时人眼中,剧目先后、主次颠倒是破坏规矩,而他们的行为却属于可以理解甚至同情的。

① 梅兰芳口述,许姬传整理:《舞台生活四十年》,河北教育出版社2000年版,第134页。

② 丁秉铨:《菊坛旧闻录》,中国戏剧出版社1995年版,第220页。

需要指出的是,在这种等级森严的金字塔结构中,中国传统戏剧“脚色”的意义已经被置换。以老生而论,对于戏剧人物来说,它是在性别(男性)、年龄(中年以上)、性格(正直刚毅为主)、作用(正面)等方面区别于其他的一类人物;对于戏剧演员来说,它是以一整套独特的舞台技艺(重唱工、用真嗓、念韵白、做打庄重端方)区别于其他的一类演员。而在“名角制”京剧班社中,头路老生扮演剧中主角,里子老生扮演剧中配角,底包老生则扮演牙将、朝官、旗牌、家院、苍头、百姓之类人物。这是对演员等级的一种划分,而不复区分角色性质和舞台技艺,因而它们并不是中国传统戏剧“脚色”的性质。“脚色”之间互相依附、互相制约的力量,对于“名角制”京剧班社的演员来说,虽不能说消弭于无形,事实上已经大大削弱了。

三

“名角制”京剧班社等级森严的特点,很容易给人班社组织严密而稳定的印象,事实却恰恰相反。正因为“名角制”京剧班社以等级排列演员,而“脚色”之间互相依附、互相制约的力量被大大削弱,因此,这一班社结构就表现出另一个基本特点:流动频繁、组织松散。

“名角制”京剧班社组织松散的特点,首先可以从经励科的出现得到印证。在经励科出现之前,“名角制”京剧班社中最主要的管理人员称为管事,他主要负责京剧班社的内政。民国以后,京剧班社中管事这个名称虽然没有消失,在更普遍的情况下却已经为经励科所取代。在过去相关的研究论著中,有的对经励科忽略不谈,如齐如山《戏班》中只谈管事;更多则是将经励科等同于管事。如《京剧知识词典》对经励科的定义是:“京剧戏班后台服务人员的组织。为七行七科之一。职责为组班时邀角请人。组织成员俗称管事或头儿。多为班主的亲信,在

组织人事上具有相当权力。”^①而事实上，经励科和管事的性质是不同的，他们的职能既有相同之处，又有明显的差异。

经励科最重要的职能是邀角组班，充当演出经纪人的角色。他们需要熟悉演员，了解观众，知道哪位演员的什么剧目能叫座，和戏园、税警机关、报馆等都有很好的人际关系，才能出面组班，以某某班社的名义，招兵买马，罗致演员演出。一些经励科本身即从事戏园业，如二三十年代北京的经励科以前门大街为界，马路东为“东半边”，马路西为“西半边”。东半边指的是万子和、刘铁林两家，他们掌握的剧场是华乐园。西半边是赵砚奎、佟瑞三，他们掌握的剧场是三庆、开明、中和园和长安大戏院等。从这个意义上来说，经励科是独立于京剧班社的，和京剧班社不存在稳定的隶属关系。只有在成功组班之后，留在班社管理内务的经励科，才略同于管事的职能。

由于传统的“脚色制”班社人员稳定，并不需要这类邀角组班的经纪人，从根本上说，经励科是在“名角制”成为京剧班社的主要组织形式之后才产生的，是“名角制”这种组织松散的班社体制之产物。

“名角制”京剧班社组织松散的特点，更显著地表现在班中演职人员的频繁流动上。

对于京剧班社中的名角而言，受外地戏园之邀而跑码头的流动演出，自清末至民国日趋频繁，其中尤以上海、天津、武汉、南京、济南等地为盛，北京的名角没有不跑这些码头的。程砚秋在挑班鸣和社期间，从成立的次年1926年以迄1937年4月改组秋声社，除却赴欧洲考察的一年六个月，先后七次赴上海演出于共舞台、荣记大舞台、天蟾舞台和黄金大戏院，几乎是一年一次，并多次赴济南、沈阳、哈尔滨、南京、重庆、成都、长沙、汉口、开封、香港等地演出。

“名角制”京剧班社的“跑码头”和宋元以来“脚色制”班社

① 吴同宾、周亚勋：《京剧知识词典》，天津人民出版社1990年版，第356页。

“冲州撞府”有明显相异之处。它不是后者那样的整个班社的活动,而是由名角带上若干主要配角(一般是京剧班社中的二牌、三牌,以及个别二路演员),以及各自的琴师、鼓师、检场、梳头、跟包等人,组成一个私房小团体而脱离班社流动演出。名角跑码头成为清末以降半个世纪京剧班社营业戏演出最主要的方式,这是“名角制”班社松散性结构的集中表现。

除了名角之外,其他演职人员一般可以同时搭多个班社,同样表现出很大的流动性和松散性。从徽班到“名角制”京剧班社,这一变化是很显著的。张次溪《近六十年故都梨园之变迁》有云:

往者四大徽班,皆有一下处之设(亦曰总寓)。凡无家口而隶于此班者,皆住宿其中,即不演戏之时,衣食亦告无缺。遇有疾病死亡,其一切费用,悉归班中开支,法至善也。故其时一人之终身隶于一班者,所在皆是。同、光以来,戏班屡有变动,本在此班者,因戏班改组,可以改搭他班,然定例亦只许搭入一班,不准同时更搭他班演唱。从未有若今日一个净角、小生、丑角等,一日内可以赶数个戏园子也。^①

民国以后,随着“名角制”成为京剧班社的主要组织形式,除了名角,其他演员已经鲜有专搭一个班社的了。老生谭富英在1924年至1925年的一年多时间里,采取游击政策,陆续搭了徐碧云、朱琴心、杨小楼、荀慧生等人的班社,连武生马德成的临时班,都插上一脚。1930年,郝寿臣同时搭杨小楼的永胜社、马连良的扶风社、高庆奎的庆胜社、程砚秋的鸣和社、朱琴心与吴铁庵的忠信社,一共五个班子。至于武净侯喜瑞,“可以说生旦名伶,没有一位他没有傍过的。老生班他搭过余叔岩、高庆

^① 张次溪:《近六十年故都梨园之变迁》,《剧学月刊》3卷7期,1934年7月。

奎、王又宸、孟小冬、马连良、言菊朋、谭富英各班。武生班搭过杨小楼和李万春的班。旦角他傍过梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生、朱琴心、徐碧云、小翠花各班”^①。老生李洪春在《京剧长谈》中也说：“那时演员不像现在固定在一个剧团中，除新编剧目需要排练以外，其他老戏都是‘台上见’。只要不耽误场上的演出，你参加几个剧团也没人管。我不但参加了高庆奎的‘庆兴社’演出，而且又参加王又宸、黄玉麟（绿牡丹）、朱琴心等几个剧团同时演出。”^②他和侯喜瑞曾在华乐戏院演《打严嵩》，一个邹应龙、一个严嵩；接着赶往吉祥戏院唱《下河东》，分饰呼延寿、欧阳芳；随后返回华乐戏院演《反西凉》，李的马超、侯的曹操；最后到开明戏院陪高庆奎唱《失空斩》，一个王平、一个马谡。

更为奇特的是，龙套逐渐脱离班社，成为可供不同班社租用的独立组织。由于龙套通常以一人为头目，代表同人与戏班接洽，代领戏份，因此龙套头可以舞弊，比如领取三堂十二人的戏份，而实际只用两堂，便可中饱私囊，一旦有临时的需要，就向别班借调。在这种情形下逐渐产生了独立的龙套头，管辖有为数众多的龙套，各戏班根据演出需要向其租用，由此龙套于京剧班社的隶属关系转变为租赁关系。北京著名的“流行头儿”施启沅，从青年时期开始，就联络众多菜贩、轿夫等贫民，加以训练，使其掌握龙套的舞台走形，并从中培养出能够独当一面的分支头目，从而建立起一个以他为首的龙套组织网络，专门承接各戏园的跑龙套业务。

这样，通过经励科或类似的经纪人邀角组班，“名角制”京剧班社演员的流动非常频繁，头路演员可以跑码头，二路、三路演员可以搭多个班社，龙套则成为可供各个班社租用的独立行当。而对于“名角制”京剧班社的场面和后台人员来说，他们最大的变化则是其中一部分由原来隶属于班社转为依附演员个人。

① 丁秉铨：《菊坛旧闻录》，中国戏剧出版社1995年版，第228页。

② 李洪春：《京剧长谈》，中国戏剧出版社1982年版，第80页。

场面指的是京剧班社中的乐队伴奏人员,最初一般为六人,包括文场(管弦乐器)的京胡、月琴、三弦,武场(打击乐器)的鼓板、大锣、小锣。随着京剧音乐的不断发展,京剧的伴奏乐器也日趋丰富,场面的人数也随之增加至每班二十人左右。一般包括胡琴三四人,鼓板三四人,弦子、月琴、大锣、小锣、笛、笙各二人。在“脚色制”班社中,场面为全班共用。三庆班班主、大老板程长庚虽然“以章圃司鼓、桂芬操琴,为自用场面之渐,然皆隶本班,初非为一人专设”^①。京剧班社名角自带场面,可以追溯至光绪二十三年(1896),谭鑫培通过宫中总管太监明心刘、祥五等人介绍,私人聘请场面,包括鼓师李五、琴师孙佐臣(后换梅雨田)、小锣汪子良、月琴浦长海、弦子锡子刚等。在“名角制”取代“脚色制”成为京剧班社的主要组织形式之后,名角自带场面成为惯例,而由班中聘定公用的场面人数则减少。

私房场面与官中场面的区别在于,前者不是隶属于班社,而是依附于名角个人、只为名角服务的,他们的酬劳不是由京剧班社或戏园支付,而是由名角个人支付。名角的“私房”场面中,以琴师、鼓师为最要紧,如徐兰沅、王少卿之于梅兰芳,穆铁芬、周长华之于程砚秋,杨宝忠、李慕良之于马连良,李佩卿之于余叔岩,高联奎之于高庆奎,王瑞芝之于孟小冬,杨宝忠之于杨宝森,赵济羹之于谭富英,陈鸿寿之于王少楼,等等。除了在北京演出,名角到各地跑码头时,这些“私房”场面一般也会随行。

“名角制”京剧班社中的后台人员情形和场面颇为类似。据齐如山先生《戏班》一书中所列,京剧班社中的后台人员主要包括:管衣箱人、管盔箱人、梳头人、管旗包箱人、管后场桌人、检场人、打门帘人、催戏人、管彩匣人、管水锅人、扛砌末人、查堂人、司账人,等等。在“名角制”成为京剧班社的主要组织形式之后,部分后台人员不再隶属于班社,为全班演员服务,而成

^① 陈彦衡:《旧剧丛谈》,《清代燕都梨园史料》,中国戏剧出版社1988年版,第866页。

为依附于名角个人的私人助理,最典型的就是跟包。跟包原意是“跟行头包”,由于二路以上演员都须自备私房行头,因此演戏之前须由专人将行头送到戏园。后来跟包也协助管衣箱人扮戏,以及携带暖水壶并帮助饮场,种种诸如此类的事宜,因此名角所用跟包往往不止一人。如果说雇佣跟包的门槛还不太高,专门的检场人则只有名角才有能力雇用。如谭鑫培的跟包、检场都是自带,“所以每逢谭一上场,上下场门,总是立着三四个人,都有得意之色”^①。此外,讲究扮相的旦脚,一般都有专门的梳头人,如长期为梅兰芳梳头的韩佩亭等。

从名角到龙套,从场面到后台人员,“名角制”京剧班社成员对于班社的隶属关系都是非常松散的,正如有论者指出:“夫社者,聚会结社之意,演时则聚,演罢则散,此今日戏社之情形也。”^②此时,整体的京剧班社实际已趋于瓦解。

作为承载京剧艺术的物质实体,京剧班社结构必然会影响京剧艺术本身。认识到“名角制”京剧班社“等级森严”和“组织松散”的特殊结构,对于京剧的艺术构成和艺术规律,尤其是它区别于传统“脚色制”班社的特殊舞台表现,也就不难理解了。

① 齐如山:《戏界小掌故》,《京剧谈往录三编》,北京出版社1990年版,第459页。

② 张次溪:《近六十年故都梨园之变迁》,《剧学月刊》3卷7期,1934年7月。

京剧班社财务特征初探

陈 恬

京剧班社是一个通过演出来获得经济收益的群体组织,为了保证京剧班社的正常运转,它的财务状况必须保持在一个资产稳定、收支平衡的良性状态。而京剧班社的资产和收支又是和班社体制紧密联系的,因此,研究京剧班社的财务特征,既可以弥补京剧史研究中可能存在的一些缺漏,而且将有助于深入了解京剧班社特殊的组织结构和运营方式。

在前辈学者的相关研究中,用力最著者当属齐如山先生的《戏班》一书,书中详细罗列了京剧班社的资产和收支项目,并加以简要说明。遗憾的是,齐如山先生偏重于对具体现象的介绍,而没有关注财务特征与班社体制的关系。这些随意排列的项目上起四大徽班,下至梅兰芳挑班的承华社,时间跨度相当大,期间京剧班社体制已经发生了质的变化,因此有些项目不可能并存于同一个京剧班社,也就很难真实地反映京剧班社的财务特征。

尽管京剧艺术直接承袭自“脚色制”的徽班,京剧班社体制却在经过一段时间的演变之后,最终形成了与之根本相异的“名角制”。在京剧班社的前身进京徽班中,“脚色制”已经遭到一定程度的破坏,名角在班社中的地位日益提高、作用日益增强。延至清末,名角逐渐成为京剧班社组织和运营的核心。以

光绪十三年(1887)谭鑫培等人组织同春班为标志,“脚色制”开始为“名角制”这一全新的班社组织形式所取代。二十世纪二三十年代,随着四大名旦、四大须生等名角纷纷挑班,“名角制”成为京剧班社的主要组织形式,也是京剧班社区别于传统的昆班、徽班和其他地方戏剧班社的主要差异所在。

从结构上来说,“名角制”和“脚色制”的根本差异在于,传统的“脚色制”戏剧班社中,演员不论工于生、旦、净、末、丑中哪门脚色,不论其声名大小、技艺高下,都可以在某些戏中演主角,也必须在某些戏中演配角,其地位在根本上是平等的;而“名角制”京剧班社则打破脚色之间的平衡,突出名角在班社中的地位和作用,从名角、头路演员、二路演员直至龙套,形成一个等级森严的金字塔结构,角色的主次、戏码的先后都不容参差。另一方面,不同于“脚色制”戏剧班社的结构稳定,在“名角制”京剧班社中,由于脚色之间互相依附、互相制约的关系被削弱,演员可以同时搭多个戏班演出,从而表现出组织松散、流动频繁的特点。京剧班社体制的这两个特点是理解其财务特征的关键。本文将在齐如山先生研究的基础上,探讨“名角制”成为京剧班社的主要组织形式之后,京剧班社在资产、收支和收入差距等方面的变化,及其区别于传统的“脚色制”戏剧班社的主要财务特征。

中国传统戏剧班社的资产,主要包括行头、乐器、砌末等演出所需的物品器材,这些都是保证班社运营的必要条件。在传统的“脚色制”的班社中,所有资产都是属于班社的,个人资产极少以至完全没有。这种情况一直保持到京剧班社的前身进京徽班都没有发生根本改变,所有的行头、乐器和砌末都是全班共用的,偶有自制行头,往往遭受非议。至清末民国,随着“名角制”成为京剧班社的主要组织形式,京剧班社的资产状况

发生了很大的变化。“名角制”是以名角作为班社组织和运营核心的班社体制，它在结构上的一个显著特点是组织松散，班社成员的流动性很大，作为整体的组织实际趋于瓦解。为了适应这一新的班社体制，原来属于班社的行头、乐器、砌末等资产所有权发生了转移，班社资产大幅减少，出现个人资产且比重越来越大。

对于需要粉墨登场的中国传统戏剧来说，行头可以说是一个戏班的头等大事。《扬州画舫录》中曾详细记录了一个戏班的衣、盔、杂、把四箱行头，名目繁复，甚至包括著名的松江顾绣披风、袄、褶、裤，而此犹是“江湖行头”。至若盐务制的“内班行头”，不仅有所谓“红全堂”、“白全堂”、“黄全堂”、“绿虫全堂”，更有甚者，“小张班十二月花神衣，价至万金。百福班一出《北钱》，十一条通天犀玉带。小洪班灯戏，点三层牌楼，二十四灯。戏箱各极其盛”^①。1931年“新乐府”解散后，传字辈演员组织“仙霓社”，最先考虑的就是置办行头，由周传瑛、郑传鉴、王传淞等十一人出钱合资，又多方筹措，定做了一堂价值约六千元的行头。在“脚色制”的班社中，行头是属于班社的，极少或没有个人的行头。因此，1937年“八一三事变”中，“仙霓社”存放在福安公司演艺场的行头毁于炮火，这一打击直接导致了“仙霓社”的散班。从这个事例，可以看出行头对于一个戏班来说是何等重要。

这种情况到了“名角制”京剧班社发生了显著变化，京剧班社拥有行头逐渐减少，许多班社甚至可以完全没有行头。齐如山《戏班》“行头”条云：

从前戏班中，多自有衣箱，不必外赁。近来则有箱之班不多见矣。每日演剧则外赁行头，由戏班与箱主，预先约定，每用一次，箱价若干，当日演戏，当日给

^① 李斗：《扬州画舫录》，中华书局2001年版，第135—136页。

钱,此亦为戏班出款之大宗。每日连管箱人等之工价,多者可至三四十元。如梅兰芳之承华社,赁箱费便系四十元,但此已为头水最好之行头;次者十几元,最下者每日几元亦可,但行头则污旧不堪矣。如演堂会戏,则尚须另赁行头。近日除科班自备行头外,大班则只尚小云班,自己有箱,其余则不多觐矣。^①

为了供应没有行头的京剧班社的需求,当时北京出现了不少盔头店、戏衣庄,如德聚盔头店(1903)、华商号盔头铺(1935)、天盛号盔头铺(1935)、聚顺盔头铺(1945)、鸿兴长盔头铺(1947)、三顺戏衣庄(1919)、双兴戏衣庄(1920)、永聚成戏衣庄(1924)、久春号戏衣庄(1926)、腾记戏衣庄(1930)、三义永戏衣庄(1934)、裕鸣戏衣庄(1935)、新华戏衣庄(1939),以及制作靴鞋的隆盛斋(1920)、三义斋(1930)等等,它们适时调整经营模式,在承做业务之外,又增添戏衣租赁业务。在天津,1949年以前,供京剧班社等租用的营业性戏箱就有三槐堂箱、红记箱、梁记箱、杨记箱、周记箱、勾记箱、刘记箱、张记箱、张魁德箱、张秉权箱、李记箱、建堂箱、班荣昆箱、张五箱等。

这些租用来的行头只提供给二路以下演员使用,二路以上的演员都须自备行头,否则搭班唱戏就很不易。小生姜妙香的行头,“比之他同时代的小生所缺甚多,可以说相形见绌,有些寒伧”^②,他没有黄蟒,遇唱《宇宙锋》的秦二世,须临时向他人借用,《审潘洪》中八贤王的绿蟒亦然。1943年2月27日程砚秋日记写道:“吴兄富琴来,言随坤伶至外(埠)演戏,甚赞其意,情愿赠一全份应用戏装,令其将所应用开一详单来。坐吃山空太危险,相随二十余年,戏衣未做一件,皆用我物,若不助他戏衣,恐无活动余力。”3月24日:“吴富琴来信云二十五日随李宗义、张贯珠等至济南表演,即与其将所应用戏衣、凤冠、翎子、狐尾

① 齐如山:《戏班》,《齐如山全集》,联经出版事业公司1979年版,第243页。

② 何时希:《京剧小生宗师姜妙香》,北京出版社1994年版,第25页。

等检一全份奉赠，从此可另谋一新生路。”^①张君秋学戏初成准备登台，向久春戏衣社赊置了三件帔（红帔、黄帔、皎月帔）、一件红蟒、一套桌围、一个大帐、两双彩鞋、青褶子、腰包、罪衣、罪裤等。这笔债务，在他演戏之后很长时间都没有还清，以至成为一个精神负担。

不仅行头，砌末也同样可租用。名角所用砌末必须自制；而演出所需要的，“至《水帘洞》之牌楼、《御碑亭》之亭子、《混元盒》之大船、《泗州城》之水桶、《黄一刀》之肉、《八大锤》之锤等等，则皆可外赁，无须自制”^②。1931年，吴保安、吴长海父子开办保安布景社，1940年更名宝安灯光布景社，专为戏剧团体设计、制作灯光布景，既接受承做加工项目，也经营销售和租赁业务，并向租用单位提供操作人员。

由于京剧班社资产的大幅减少，它就可以随时成立、随时解散；同时，演员自备行头，场面自备乐器，就可以随时搭班，到各地跑码头流动演出。这些都是和“名角制”组织松散、流动频繁的特点相适应的。

二

京剧班社的收入主要来自于演出所得酬劳，而根据演出性质的不同，又可以分为营业戏收入、堂会戏收入和承应戏收入等。京剧班社的支出主要分为两个部分，一是为演出添置流动资产，包括行头、乐器、砌末等；二是为维持班社正常活动的开支，如祭神费、庙印费、弹压费等。从收支项目来说，这和传统的“脚色制”戏班没有根本区别，“名角制”京剧班社的特殊之处在于它的分配方式。

在“脚色制”班社中，演出的收入是班社共有的，根据演员

^① 程砚秋：《北平沦陷时期程砚秋隐居乡村务农日记中有关当时戏剧界现状的记述》，《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社2003年版，第175、177页。

^② 齐如山：《戏班》，《齐如山全集》，联经出版事业公司1979年版，第243页。

与班社的约定在演员内部进行分配。分配的数额往往不固定，多赚多分，少赚少分；有些十分贫困的江湖戏班，如四十年代朱国梁主持“国风”剧团，基本上是吃大锅饭，演出收入甚至不必进行分配。在“名角制”成为京剧班社的主要组织形式后，为了适应其组织松散、流动频繁的结构特点，京剧班社的收支和分配项目由集体转向个人，可以概括以下几个方面。

首先，在北京的京剧班社中，营业戏收入分配方式由“包银制”转为“戏份制”。

“包银”一词，早见于《梦华琐簿》：“聘歌师，食用俸者，曰‘拿包银’。”^①作为演职人员在签订合同后一次性获得的收入，通常多以年计。合同期内，演职人员不得无故辞退或另搭别班。在包银之外，演员还可领取车钱。“小脚至少每日大个钱四吊至八吊，二三路脚十吊至二十吊，好脚最多到三十六吊乃至四十八吊，此为顶高之数。虽张二奎、程长庚，一生未过此数。”^②所谓车钱，并不是按实际坐车需要而支付的费用，而是通过这一形式给演员的一种补贴。

光绪年间，由于上海等地戏园的邀角行为，北京的京剧班社的“包银制”开始遭到破坏：

北京戏班从前也讲包银，各脚包银说定以后，一年不许更改，班主赔赚与脚色无干，这个情形传了多少年，没有更动。到光绪初年，杨月楼由上海回京，搭入三庆班，非常之红，极能叫座，他自己以为拿包银不合算，所以与班主商妥，改为分成，就是每日卖多少钱，他要几成，从此以后，北京包银班的成规，算是给破坏了。^③

① 蕊珠旧史：《梦华琐簿》，《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年版，第351页。

② 齐如山：《戏班》，《齐如山全集》，联经出版事业公司1979年版，第234页。

③ 齐如山：《京剧之变迁》，《齐如山全集》，联经出版事业公司1979年版，第907页。

此后,“戏份制”成为北京的京剧班社中演员领取营业戏演出收入的方式。戏份,也叫现份,即按日计算的薪酬,演员演戏一日,便领取一日的戏份。名角的戏份可以在每日售票收入中按约定的比例分成,如前引杨月楼的做法。其他演员的戏份则一般在搭班之初就谈妥。京剧班社演出后开份,将支付各人戏份详细列于一本小手折(“卡子”,即分账单)上。

实行“戏份制”后,可以根据演出收入情况对演员进行“打厘”。“所谓打厘者,是戏份虽照原价,但须看每日卖座情形如何,如卖满座则照原价发给,倘卖七成座则戏份亦照七成计算,戏份大小随当日售票情形规定之,故有时亦竟一文不给者,此即名曰打厘。”^①也可以约定一个最低限额,如戏份五十元、最低十元,则即使售一成座,也须给十元,不能再低。打厘的做法对班主有利,因演员不能细究上座率,班主便可从中渔利。一般来说,京剧班社只对二路以上演员实行打厘,因底包演员收入本来很低,若再折扣就入不敷出了。

“戏份制”取代“包银制”,是为了适应“名角制”带来的组织松散、演员流动频繁的变化,这样,当演员搭多个京剧班社时,就可以根据演出的场次领取多份戏份。在北京以外的上海、天津等地,由于采取戏班一戏园一体、前后台统一管理的“名角制”形式,演职人员的收入仍然采取“包银制”,不过时间大大缩短,以按月计算较多。名角如果到这些地方跑码头,则按演出期限事先谈妥包银。

其次,“名角制”京剧班社中出现演员个人之间的分配。

在“脚色制”戏班中,所有演职人员都是隶属于班社的,他们的收入均在班社收益中进行分配。而“名角制”京剧班社的特点在于突出名角在班社中的地位和作用,名角可以雇用专为自己服务的琴师、鼓师、检场、跟包人、梳头人等等,名角的私房组合在人事关系上不再隶属于班社,而是依附于名角个人,因

^① 齐如山:《戏班》,《齐如山全集》,联经出版事业公司1979年版,第235页。

此他们的收入也是由名角从其个人收入中进行再分配。这一笔钱由于在“卡子”中记录在名角姓名之上，因此称为“脑门钱”。有时因名角的戏份被打厘，他的收入减少，而他的私房组合却不能打厘，名角就有可能赔钱。这种情况下名角也可以和班社事先约定，他个人的戏份可以打厘，而脑门钱改由班社支付，不得打厘。有时名角会将脑门钱订得特别高，自己再从中分一杯羹。如果是外出跑码头，则名角所带的私房组合除了上述人等，往往还包括一些专为其配戏的二三路演员。这些演员的收入同样由名角从个人的包银中再分配。

最后，“名角制”京剧班社演出承应戏和堂会戏的收入，由班社收入转变为个人收入。

由于“名角制”京剧班社组织松散，演员可以脱离班社演出，尤其是其中的名角，除了营业戏之外，还有较多演出承应戏和堂会戏的机会。咸丰、同治朝升平署挑选民间艺人入宫承应，往往是全班伺候，演出所得赏赐归全班所有，在全班分配。自光绪二十六年（1900）之后，清廷不再传进整班承应，而将京中名角皆选入升平署当差，因此承应戏的赏赐也归这些演员个人收入，与京剧班社无干。1923年8月22日，逊清皇室为太妃生辰演出最后一次承应戏，外传的演员中，杨小楼和梅兰芳演双出赏银300元，余叔岩200元，俞振庭、尚小云、时慧宝、贯大元、小翠花等每人160元，陈德霖、于庄儿、王瑶卿等每人100元，最少者也有20元。

和承应戏收入相似，随着堂会戏演出由京剧班社由全班共同演出（所谓“整包”、“分包”）变成以个别著名京剧演员演出（所谓“外串”）为主，堂会戏收入由班社收入变成“外串”演员的个人收入，数额事先谈妥，通常十分高昂，且自清末至民国增幅惊人：

从前堂会，外串普通名角皆系银二两，较优者为四两，其十两者则大名鼎鼎之名角也。梅巧玲一生未

尝出十两以上。以十三旦田桂凤之震耀九城，亦不过十两也。王瑶卿极盛时，间有给二十两者。当庚子后，壬寅、癸卯之间，外串谭鑫培为五十两，已开前此未有之奇。记癸卯年，广东会馆堂会，外串老谭《空城计》、《武家坡》两出，共给银五十两。则以魏耀亭代约，所给较廉。王瑶卿之《武家坡》，亦给银十两而已。老谭之由五十两骤进而为一百两，则那琴轩相国所代为抬高也。……其时亦不过每堂会一百两而已。入民国后，骤增至三百元，更涨至五百元。其有交情者，或减至四百元或三百五十元。^①

堂会戏除了商定的戏价外，往往还有一些额外的赏钱，如跳加官钱、吹化等。跳加官钱是向到场客人跳加官而得到的赏钱；所谓吹化亦称塔化，是名伶登场的彩钱，齐如山先生说它“须归班中共分，不归该脚独得”^②。其实当堂会采用“外串”的方式时，这些赏钱也成为演员个人收入。如小说《梨园外史》第二十八回毓宅堂会，“没有底班，是个散约”，头目沈明担心拿不到戏价，汤金兰说：“今天塔化钱已经不少，二十吊一单起，一直打到一百吊钱一单，够打发他们的了。”^③则此赏钱并不在班社分配，而成为演员的个人收入。

三

如果说京剧班社的上述财务特征是适应“名角制”班社体制组织松散、流动频繁的特点，那么京剧班社成员收入差距上的扩大，则更多地体现出“名角制”班社体制等级森严的特点。

在传统的“脚色制”班社中，演员无论工于哪一门脚色，无

① 罗瘿公：《菊部丛谈》，《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年版，第780页。

② 齐如山：《戏班》，《齐如山全集》，联经出版事业公司1979年版，第230页。

③ 潘镜芙、陈墨香：《梨园外史》，宝文堂书店1989年版，第330—333页。

论技艺高下、有名与否,他们的地位在根本上是平等的,因此演员的收入差距很小。如清末以来宁波昆班演员的包银,根据脚色及艺术水平有所分别。虽然已经有所谓“正”、“二榜”、“三榜”之别,各门脚色中最低是九旦,收入为五十元至六十元,最高的是七旦,为九十元至一百二十元,收入差距还不是太大。苏州昆剧传习所培养的传字辈,以“新乐府”名义在上海演出期间,分为头、二、三档。头档顾传玠、朱传茗每月工钱七十元左右,二档周传瑛、张传芳、施传镇、王传淞等每月三十五元,其余三档演员每月三十元。看来并不算十分悬殊的差距,已经使得“师兄弟中难免有点闲话”^①。同样的,在“名角制”形成之前,徽班中演员收入的差距并不很大。光绪初年,三庆班班主程长庚、老生杨月楼和谭鑫培的包银分别是八百八吊、六百六吊、五百五吊。

在“名角制”成为京剧班社的主要组织形式之后,演员之间平等的关系被打破,从名角到龙套形成金字塔式等级森严的结构。这种地位的变化鲜明地表现在演员收入差距的扩大,尤其是名角和其他演员之间,收入往往十分悬殊。

1918年秋,梅兰芳的内兄王毓楼、姚佩兰组织喜群社,梅兰芳的戏份每场八十元,老生王凤卿为二牌,每场四十元,余叔岩戏码倒第三,戏份仅为二十元。1917年农历十一月十七日北京广德楼“卡子”记录,当晚梅兰芳戏份为50元,另加“脑门钱”30元,共80元。八个上下手是22吊,每人平均不到3吊。按当年的兑换率1:12.35,梅兰芳50元戏份相当于上下手的206倍。在营业戏包银、戏份的差异外,如前文所述,承应戏和堂会戏只有名角才有更多机会参与,他们很容易因此而获得远较其他演员优渥的酬劳,这使演员之间的收入差距骤然扩大。

除了演出的收入之外,名角的盛名也为他们创造很多增收的机会,如灌制唱片这一项就可以获得丰厚的报酬。1925年高

^① 周传瑛口述,落地整理:《昆剧生涯六十年》,上海文艺出版社1988年版,第57页。

亭公司请余叔岩灌制唱片,计《空城计》、《搜孤救孤》、《乌盆记》、《断臂说书》、《珠帘寨》、《洪羊洞》、《状元谱》、《战太平》,一共六张唱片,代价六千元。而在二十年代,“北京较为有钱的知识阶层,全家每月必须的生活费(伙食、房租、交通费)80 圆已经很宽裕了(合今人民币 2800 元)”^①,六千元可以说相当可观。

综合以上因素,名角和其他演员之间往往贫富悬殊。“汪桂芬未死前数年,自上海归京,不愿登台,堂会戏亦不到。在教场几条胡同筑一外室,所贮粲者仅十四岁,室中陈设之华丽,虽大家无以过之,然桂芬并不常往也。闻似此之外室有五六处之多。”^②余叔岩仅“每月银行存款利息连租金在内,共有两三千元收入”^③。有些班底龙套演员,则一日不演戏,便有三餐不继之虞。在民国初期,已经有人注意到这个问题,因而撰文呼吁“平包银”:

超等角色,如谭鑫培,每月一千五百元,以此为限,不能再上。

优等角色,如杨小楼、梅兰芳、刘鸿声等,每月一千元。

头等角色,如尚和玉、盖叫天、王又宸、王凤卿、时慧宝等,每月七百元。

二等角色,如冯子和、毛韵珂、贾璧云、黄润卿、赵君玉、白玉昆、杨瑞亭等,每月五百元。

中等角色,如王灵珠、三麻子、林树森、麒麟童等,每月三百元。

四等角色,如赵如泉、常春恒、小孟七、小达子等,每月一百五十元。^④

① 陈明远:《文化人的经济生活》,文汇出版社 2005 年版,第 105 页。

② 沈太侔:《宣南零梦录》,《清代燕都梨园史料》,中国戏剧出版社 1988 年版,第 809 页。

③ 徐慕云:《梨园外纪》,三联书店 2006 年版,第 178 页。

④ 剑云:《平包银议》,《菊部丛刊》,上海书店 1990 年版,第 18 页。

1933年程砚秋访欧归国，于中和戏园重登氍毹，“事前就对该园主提议应提高低级同业的待遇”，因为“一个伶人无论怎样唱的好做的神肖，但一个人也成不了一出戏，必须有配角。并且一个剧的成功，也不是一个人可以包罗万象，都是全剧中各角色努力得到的。可是主演者与园主却得有很大的报酬，配角们一样的卖力气而结果得很微的报酬，所以他们就只可敷衍了事，谁还肯出力气呢？”^①

程砚秋的改良主张是受他访欧见闻的影响，他恐怕并没有意识到，演员收入差距悬殊，是“名角制”成为京剧班社主要组织形式的必然结果。在“名角制”这种组织形式没有改变的情况下，程砚秋“提高低级同业的待遇”的提议不可能得到长时间、大范围的实施，而所谓“平包银”更只能是良好的愿望。

从根本上说，京剧班社的财务特征，是由“名角制”这一班社体制等级森严而又组织松散的两大特点所决定的。班社资产大幅减少、个人资产急遽增加，收支和分配项目由集体转向个人，班社成员之间收入差距扩大，这些与传统的“脚色制”班社的显著区别，对于我们理解京剧班社特殊的组织结构和运营方式，乃至京剧艺术区别于传统“脚色制”戏剧的特殊舞台表现，都是一个很好的依据。

^① 程砚秋：《〈华北日报〉记者杨遇春访问游欧归来的程砚秋纪实》，《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社2003年版，第153页。

《西儒耳目资》中的 声调符号与昆曲字腔

许莉莉

保存至今的昆曲音乐,其显著特点之一是依字声行腔,即字腔的旋律走向与字的声调走向一致。昆曲家王守泰(1908—1992)先生在《昆曲格律》中详细阐述了昆曲字声与工尺谱之间的关系:“曲词中某字是某一声时,则工尺谱中配在这一字上的工尺,必须在乐调上构成适合这一字调的腔。因此在一支曲子里,从纵的方向看,是由曲词和工尺谱两条连续的线组成的,而从横的方向看,则每个字的字调又和所配工尺的乐调紧紧地粘合着,这样纵横交织,成为完整的有严密谐合性的艺术面。”^①

对于昆曲字声与字腔二者之间的联系,不少学者已进行过深入的研究。他们有的以苏州话、河南音等方言中的字声来与昆曲字腔作比较,有的从现存昆曲的行腔规律中总结出当时的字声调形,有的则根据古人对各声调特征的语言描述来考查昆曲中的字腔。在这些方法中,字的声调调形都是被间接认知的。之所以研究只能前进至此地步,是因为一般认为,关于古代真实的字声的调形目前尚无更加形象准确的材

^① 王守泰:《昆曲格律》,江苏人民出版社1982年版,第12页。

料来加以反映。正如王守泰先生所说的:“古人没有创造出一种记录字调的符号,用来描绘字音的调值和调形,就像用工尺谱记录唱腔那样。这就对我们的字调研究工作增加了一些困难。”^①

然而幸运的是,古人并非没有创造出记录当时字调的符号。明代万历年间,旅居中国的意大利耶稣会传教士利玛窦(Matteo Ricci, 1552—1610)发明了一套用拉丁字母给汉字注音的方案,其中包括一套记录声调的符号,虽然没有描绘调值,但形象地反映了调形。利玛窦逝世后,法国耶稣会传教士金尼阁(Nicolas Trigault, 1577—1628)在中国传教期间对利玛窦的注音方案加以修改和扩充,成为一部字汇,这就是明代天启年间出版的《西儒耳目资》。利玛窦的原著《西字奇迹》今已不易见,然而从《西儒耳目资》中我们可以清楚地看到这一套反映了明代官话声调模式的声调符号:清为“一”,浊为“^”,上为“\”,去为“/”,入为“V”。除了这五种反映声调调形的符号以外,书中还有对各声调之间高低差异情况的描述:“平声有二,曰清,曰浊,仄声有三,曰上,曰去,曰入。五者有上下之别:清平无低无昂,在四声之中。其上其下每有二,最高曰去,次高曰入,最低曰浊,次低曰上。”^②

《西儒耳目资》给我们提供了非常可贵的材料。众所周知,昆山腔在明代嘉靖、隆庆年间,经魏良辅等人改革之后兴盛起来,万历年间已逐渐压倒海盐、余姚诸腔。而《西儒耳目资》中所反映的声调规律,其所属的时代刚好与昆山腔兴盛的时代相当。所以,将它用于昆曲字声与字腔走向的比较是很合理的。

用这套符号与昆曲字腔腔形比照研究,可以看到,字腔的旋律走向与字声走向基本相符。并且,字腔的高低也与字声的高低基本相应。试以《牡丹亭·寻梦》[懒画眉]为例,曲谱如下:

① 王守泰:《昆曲格律》,江苏人民出版社1982年版,第12页。

② 金尼阁:《西儒耳目资》,文字改革出版社1957年版,第148页。

[南商吕宫][幺画眉]

(五旦唱) 最 撩 人 春 色

是 今 年

少 甚 么 低 犹

尚 来 粉 画

不 飞 愁。 是 睡 茶 康

抓 住 裙 衩

线, 恰 便 是 花 似 人

心 向 好 处

幸, ①

① 周秦主编, 石冰、朱振明译谱:《寸心书屋曲谱(乙编)》, 苏州大学出版社 1993 年版, 第 321 页。

分析此谱中字腔与字声的关系——包括调形走向与音调高低两个方面：

一、阴平声。

《西儒耳目资》中称此声为“清”，标记符号为“一”，描述为：“清平无低无昂，在四声之中。”检验此曲中的阴平声字，看它们的旋律是否符合“无低无昂”；且音高与邻近的字相比是否居于中间位置^①——比最高的去声、次高的入声都低，比最低的阳平声、次低的上声都高。

“春”：字腔只有“啦(6)”一个音，旋律走向“无低无昂”。音高居于中间位置：比前后方的去声字“最”、“是”都低，比前方的阳平字“撩”、“人”都高。（不过，它不比紧接的入声字“色”字低，而是一样高。）

“今”：字腔为起始的部分——“哆(1)”^②，旋律走向“无低无昂”。音高居于中间位置：比前方的去声字“最”低，比后方的阳平字“年”高（与前方的去声字“是”的起始音相比并不更低，而是一样高，但比它后来转入的高音要低得多）。

“低”：字腔部分是长久的“咪(3)”，“无低无昂”。音高居中：比后方的去声字“就”低，比后方的阳平字“来”高，比前方的上声字“少”高。

“春心”二字：字腔都是“啦(6)”音，“心”字还使用了叠腔来巩固这个“无低无昂”的音^③。音高居中：比后方的去声字“处”低，比后方的入声字“不”低，比前后的阳平字“来”与“无”都高。

“飞”：在“哆(1)”停留良久才转入过腔，可谓“无低无昂”。音高居中：比紧接着的阳平字“悬”高（但并不比前面的入声字

① 本文对音高的判断是通过将某字与其邻近字相比取得相对音高，而并非看其在整支曲中的绝对音高。因为昆曲是曲牌体音乐，不仅仅根据字声行腔，也有曲牌本身在音乐上的规定性。学者们通常也是这样来看待音高问题的，比如王守泰先生在《昆曲格律》中以词素作为比较音高的范畴。

② 昆曲腔句由字腔与过腔部分组合构成，起始部分为字腔。参见，洛地：《词乐曲唱》（第三章），人民音乐出版社1995年版。

③ 后面的“咪(5)”音是带腔，不属于字腔。参见，俞振飞：《振飞曲谱》，上海文艺出版社1982年版，第15页。

“不”低，而是等高）。

“花”：字腔部分在悠长的“咪(3)”音，“无低无昂”。音高居中：比后方的阳平字“人”高，比后方的上声字“好”高，比前后的去声字“是”、“似”低。

小结：旋律走向完全符合“无低无昂”的特征。音高基本符合“居中”的特点，有个别字虽不能全部鲜明地体现出来，但与此规律并非背离。

二、阳平声。

《西儒耳目资》中称此声为“浊”，标记符号为“^”，描述为：“最低曰浊。”检验此曲中的阳平声字，看它们在旋律走向上是否呈先上升再下降之形；且音高与邻近的字相比是否音“最低”——比居中的阴平声字以及次低的上声字都低。

“撩人”二字：旋律走向为由低到高。音高“最低”：比后方的阴平声字“春”、“今”都低。

“年”：旋律走向为由低到高。音高“最低”：比前面的阴平声字“今”低，比紧接着的上声字“少”低。

“来”：旋律走向为由低到高。音高“最低”：比前面的阴平声字“高”低，比后面的上声字“粉”低。

“垣”：旋律走向为由低到高。音高“最低”：比后方的阴平声字“春”、“心”低，比前方的上声字“粉”低。

“原来”二字：“原”字短促，所以转入高音的过程被省，“来”字的旋律走向则明显为由低到高。二字的音高皆属“最低”：比后面的阴平声字“春”、“心”低，比前方的上声字“粉”低。

“无”：旋律走向为由低到高。音高“最低”：比前面的阴平声字“春”、“心”低。

“悬”：旋律走向为由低到高。音高“最低”：比前面的阴平声字“飞”低。

小结：旋律走向均为由低到高，仅体现了符号的前半部分，这与字声符号有些出入。音高基本符合“最低”的规律。

三、上声。

《西儒耳目资》中此声的标记符号为“\”，描述为：“次低曰上。”检验此曲中的上声字，看它们的旋律走向是否由高入低；且音高与邻近的字相比是否为“次低”——比最低的阳平声字高，比居中的阴平声字低。

“粉”：旋律走向为由高入低。音高“次低”：比前后的阳平声字“来”和“垣”都要高，比前面的阴平声字“低”要低（但与前面的“高”相近）。

“好”：旋律走向为由高入低。音高与前面的阳平声字“人”几乎相当，比阴平声字如“心”、“牵”要高，这与《西儒耳目资》中描述的调高规律相反。

小结：旋律走向均为由高入低。有的音高符合“最低”的规律，有的并不符合。

四、去声。

《西儒耳目资》中此声的标记符号为“/”，描述为：“最高曰去。”检验此曲中的去声字，看它们的旋律走向是否皆由低转高；且音高与邻近的字相比是否音“最高”——比次高的入声字与居中的阴平声字都高。

“最”：旋律走向的特征为由低转高。音高“最高”：“最”与周围的字相比，音高最高，比入声字“色”、阴平声字“春”都要高。

“是”：旋律走向的特征为由低转高。音高“最高”：“最”与周围的字相比，音高最高，比入声字“色”、阴平声字“今”都要高。

“甚”：旋律走向的特征为由低转高。音高“最高”：在“少甚么”短语中，“甚”最高。

“就”：旋律走向的特征为由低转高。在“低就高来”短语中，“就”是最高的。

“画”：旋律走向的特征为由低转高。音高方面，起音“唻(2)”并不明显高于其他某些字，但也属于最高音之一，且它在上扬时达到了相对最高的音“唻(5)”。

“处”：旋律走向的特征为由低转高。与它前后诸字相比，

它的音是最高的。

小结：旋律走向均为由低转高。音高符合“最高”的特点。

五、入声。

《西儒耳目资》中此声的标记符号为“V”，描述为：“次高曰入。”检验此曲中入声字的旋律走向与“V”形是否相应；且音高与邻近的字相比是否为“次高”——比最高的去声字低，比居中的阴平声字高。

“色”：该字唱法为出口即断。比去声字“最”低，比阳平声字“撩”“人”高，与阴平声字“春”同高，比阴平声字如“今”字低。

“不”：该字唱法为出口即断。与去声字“处”几乎同高，比阴平声字“春”、“心”高，与阴平声字“飞”同高。

“恰”：该字唱法为出口即断。比最高的去声字如“便”“是”“似”字低，比阴平声字如“花”字低。

小结：昆曲中南曲的入声字唱法都是出口即断，符号“V”似乎可以描述这样的特征，它与落地先生《词乐曲唱》中用来表入声字的符号“▼”相近。以上几个入声字的音高并不太符合“次高”的特点，这可能与入声字腔格的特殊性有关，正如王守泰先生的观点：“既然用了断腔，就已体现入声南方字音的特点了，后面的拖腔，就脱离字调的要求而孤立起来，其抑扬变化，完全是为了满足乐调的要求，因此就可以不受字声的束缚。”^①

限于篇幅，本文只能举一例略示《西儒耳目资》中的声调符号与昆曲字腔的关系。比较发现，在调形走向上，曲中大部分字的字腔腔形与这套声调符号的调形是符合的，除了阳平声字的腔形与符号形状有些许出入外（至于入声字也很难判断是否符合）。在音调高低上，曲中大部分字的字腔高低与《西儒耳目资》中总结的声调高低是符合的，只有少量的字会有出入。由于昆曲音乐不仅是依字声行腔的，也要兼顾曲牌的规定性，所以有时在音高方面会与字声的本来调高有些许出入。比如这

① 王守泰：《昆曲格律》，江苏人民出版社1982年版，第97页。

支[懒画眉],前大半部分旋律比较平稳,所以符合程度很高;后面的部分由于渐入高潮,所以符合的程度低一些。不过总体看来,昆曲字腔与这套明代当时人所总结的字声调形以及音高特征的符合程度较高。

本文的目的是为昆曲字声问题的探索再提供一种语音作参考:明代官话。其实古人一直在说,昆曲字声是官话的字声。比如明代沈宠绥所说的:南曲“凡腔调与字面俱南,字则宗《洪武》而兼祖《中州》”^①。不管是《洪武正韵》还是《中原音韵》,它们都是通行官话的语音。又如徐大椿所说的:“一字有一字之正音,不可杂以土音。”^②这说明曲中之字音并非方言中的字音。再如昆曲界传承下来的说法——昆曲唱的是“中州韵苏州音”,这实际上就是指苏州人所说的带有一点苏州地方口音的官话,但本质上还是官话。然而,由于对于官话的声调调形一直缺乏具体认知,只有模糊的语言描述,所以以往研究者只能借助保留着古音特征的今苏州方言、河南方言等来探索昆曲字声和腔形的关系,甚至误解为这些方言就是昆曲字声的根据。好在《西儒耳目资》中还保留了一套非常形象、直观地描述明代官话之声调的符号,这将有助于昆曲学界进一步探索昆曲字声与腔形的关系的问题。

① 沈宠绥:《度曲须知》,《中国古典戏曲论著集成》(五),中国戏剧出版社1959年版,第198页。

② 徐大椿:《乐府传声·序》,《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社1959年版,第152页。

论昆曲曲牌在流传中的舛误

——以《长生殿·惊变》[石榴花]为例

许莉莉

《长生殿·惊变》中的“不劳恁”曲是一支名曲，脍炙人口，在昆曲曲会上常被选唱。在洪升《长生殿》原文中，该曲的牌名是“[石榴花]”，后代曲谱、曲选也一直题为“[石榴花]”。由于此曲的著名，以及其音乐上较高的成就、在曲唱中的重要地位，唱曲者对于该曲的音乐旋律是否是真正的[石榴花]，似乎从不怀疑。而本文根据种种迹象，对此质疑。

问题的发现缘于此支[石榴花]在音乐上与其他很多[石榴花]迥异。

今唱“不劳恁”曲的音乐与民国时代《集成曲谱》中的基本一致，译谱如下^①——例1：

^① 译自王季烈、刘富梁编订：《集成曲谱·玉集》卷八，上海商务印书馆1922年版。



上文所译之今唱“不劳恁”曲虽名[石榴花],但在旋律上,却与同样是《集成曲谱》所收集的许多其他剧中的[石榴花]迥异。比如《渔家乐·刺梁》、《风云会·送京》、《满床笏·祭旗》、《一种情·冥勘》、《烂柯山·悔嫁》、《宵光剑·救青》与《红梨记·醉皂》,这些剧中的[石榴花]有着明显统一的基本腔调。为了便于指称,本文称

该种基本腔调为 A 型腔调。并且,为了便于清楚地看出该种基本腔调的轮廓,本文引用《风云会·送京》谱中的相关旋律^①,以作为此基本腔调之范:

A 型:



经比照可发现,今唱“不劳恁”曲(例 1)中根本找不出 A 型旋律的影子;相反,它所具有的基本腔调完全是另一种——本文称为 B 型,它的行腔大致是这样的:(下谱摘自例 1)

B 型:



^① 译自《集成曲谱·玉集》卷六。另外几折中的[石榴花]均可与之参照比较——有与之一致的基本腔调。



至此,本文所质疑的问题已经完全呈现。今唱“不劳恁”曲的基本腔调与其他大多数[石榴花]并不一样,它看上去完全像是另一个曲牌。我们有理由怀疑它是否是真正的[石榴花]音乐。

有一部书中曾分析过一些昆曲曲牌的主腔——《昆曲曲牌及套数范例集》(以下简称《范例集》),该书根据“主腔”概念的提出者王季烈的建议,“把大量同曲牌名的曲子译成简谱,通过排比找出主腔形式和主腔规律”^①。该书对[石榴花]一曲,总结出两种型号的主腔(见此书第 87 页)^②。可以看出,其中一种(用地支标注的)正相当于上文的 A 型,另一种(用千字文标注)则相当于 B 型。本文认为,作为一个曲牌存在,[石榴花]的音乐类型不应该有多种。与其相信它有两种型号的主腔,不如对其第二种型号的来源进行查考,也许它是误用了其他曲牌。

本文找到了两组材料,以证明《长生殿·惊变》所用的 B 型不是[石榴花]的原曲牌旋律,它来自另一个曲牌。此为昆曲曲牌在流传中的外误。

一、《长生殿·惊变》之“不劳恁”曲,在乾隆时的《纳书楹曲谱》与《吟香堂曲谱》中,均以 A 型主腔分别谱曲。

① 《昆曲曲牌及套数范例集》(南套上)第 32 页:“主腔这个术语是由王季烈最先在《螭庐曲谈》里,把它作为概念提出来。……《螭庐曲谈》建议,要找出主腔和主腔形式,只要对若干同名曲牌反复拍唱即可。本《范例集》对于乐式特征的揭示,就是根据这个原则,把大量同曲牌名的曲子译成简谱,通过排比找出主腔形式和主腔规律。”王守泰主编:《昆曲曲牌及套数范例集》,上海文艺出版社 1994 年版。

② 王守泰主编:《昆曲曲牌及套数范例集》(北套),学林出版社 1997 年版,第 87 页。

1. 早在乾隆年间编订的《纳书楹曲谱》中,“不劳恁”一曲所用的主腔恰恰是 A(而非 B)——那是一支地地道道的[石榴花]。译谱如下^①:

例 2:

不 劳 你 玉 纤 纤 高 捧 礼 仪

烦 俺 则 待 借 小 饮 对 眉 山 俺 与 你

浅 斟 低 唱 互 更 番 三 杯

两 盞 遣 兴 消 闲 回 避 了 御 厨 中

回 避 了 御 厨 中 烹 龙 煎 凤 堆 盘

案 伊 伊 哑 哑 乐 声 催

饕 只 几 味 脆 生 生 只 几 味

脆 生 生 蔬 和 果 清 肴 饌

雅 称 你 仙 肌 玉 骨 美 人 餐

^① 译自叶堂《纳书楹曲谱》,《善本戏曲丛刊》,台湾学生书局 1987 年版,第 562 页。

此谱中：

“礼仪烦，俺则待借小饮对眉山”十二字的旋律与 A 型的第 1—6 小节旋律基本一致。

“俺与你浅斟”五字的旋律与第 7、8 小节基本一致。

“互更番”、“遣兴消闲”两组的旋律与 2、3 或 5、6 小节基本一致。

“回避了御厨中，回避了御厨中”十二字的旋律与 7、8、9、10 小节一致。

“烹龙炰凤堆盘案”七字的旋律与 11、12、13、14 小节相比，“烹龙炰凤”几字旋律稍繁一些，“堆盘案”三字板式略有扩充，但旋律走向基本一致。

“声催趲，只几味脆生生，只几味脆生生”十五字的旋律与第 11—17 这 7 个小节基本一致。

“雅称你仙肌”五字的旋律与第 7 小节后部分及第 8 小节一致。

“美人餐”三字的旋律与第 17 小节基本一致。

总之，该曲总共 36 个小节，其中几乎有 30 个小节的旋律全部来自于 A 型的基本腔调，而且有大段大段的一致处。这说明《纳书楹曲谱》中的“不劳恁”曲实属 A 型无疑。

2. 无独有偶，在乾隆年间编订的《吟香堂曲谱》中，“不劳恁”一曲所用的主腔也是 A 型。译谱如下^①——例 3：

① 译自冯起凤《吟香堂曲谱》，乾隆五十四年吟香堂刊本。《长生殿》（上），第六十二页。



此谱与《纳书楹曲谱》中的该曲主旋律相近。“礼仪烦，子待借”、“眉山，俺与你浅斟”、“互更番”、“厨中，回避了御厨中”、“烹龙炰凤堆盘案”“乐声催趲”“脆生生”、“雅称你”、“美人餐”这些词上还明显体现着 A 型主腔。但此谱与《纳书楹曲谱》中该曲也有很多不同之处——这恰恰说明它们是两个不同的版本。

“不劳恁”曲之《纳书楹》版以及《吟香堂》版所共同显现的 A 型腔

调说明,此曲原本一直是用真正的[石榴花]曲牌乐调谱写唱腔的。

有趣的是,《吟香堂曲谱》之《长生殿·惊变》后还附有《俗小宴》谱^①,而其中之“不劳恁”谱恰恰与 B 型腔有联系——它正是 B 型腔的移调记谱。移调之后,可以发现,它的音乐几乎与《集成曲谱》中的“不劳恁”曲是一致的。

由于俗谱往往不如文人编订的曲谱那么考证精详,所以我们很有理由怀疑:《俗小宴》中的“不劳恁”曲之所以未采用 A 型,而用 B 型,极有可能是一种曲牌间的外误——用了其他曲牌来制腔,但却仍其牌名不改。而这支伪[石榴花],随着俗谱《小宴》的流行,其影响胜过了那些真正的[石榴花],因而产生了一定的影响力,这导致今天我们所熟悉的[石榴花]曲牌呈现出两种腔型。

二、[石榴花]之用 B 型主腔,似乎是源于对其本宫调内前曲[迎仙客]的延用而不改牌名。

1. B 型腔与[迎仙客]的基本腔调相似。

由于我们怀疑 B 型腔并非[石榴花],所以我们就需要寻找它所可能真正归属的曲牌名。经考查发现,它与[迎仙客]很相似,大多旋律可以从《范例集》所总结的[迎仙客]主腔中找到(见北套上第 54 页)。它尤其与《西游记·撒子》的[迎仙客]非常相似。《撒子》[迎仙客]其谱翻译如下^②——例 4:

心 肝 肉 浑 似 摘 泪 点 儿 个 个 难 收

我 将 乳 食 儿 再 三 再 三 来

滴 入 口 若 流 过 这 蓼 花 滩

芦 叶 打 洲 休 教 他 别

① 译自冯起凤《吟香堂曲谱》,乾隆五十四年吟香堂刊本。《长生殿》(上),六十五页。

② 译自《集成曲谱·振集》卷二。



比照例 1(或 B 型)与例 4,可以发现,今唱之“不劳恁”曲中有很多旋律片段都与《撒子》的[迎仙客]一致。由于“不劳恁”曲的曲词更多,几乎是《撒子》[迎仙客]的两倍,所以它运用这些旋律的遍数也几乎为后者的两倍。如:

“俺与恁浅斟”、“雅称你仙肌”与“我将乳食儿再三”的旋律相近;

第二个“回避了御厨中”、第二个“只几味脆生生”与“若流过这蓼花滩”的旋律几乎一致;

“堆盘案”、“清肴饌”与“争相救”的旋律完全一致;

“乐声”与第一个“再三”的旋律一致;“乐声催趲”与“愿得渔父们便争相救”的旋律相近;

“仪烦”、“小饮”与“汀洲”、“石头”上旋律一致。

可以看到,与 A 毫无共通同之处的 B 其实非常接近于[迎仙客]。

2. 一个情理之中的错误——即后曲顺延前曲的音乐,导致曲牌名实不符——这在昆曲中似乎时常发生。

今唱之“不劳恁”曲更加接近于[迎仙客],这并不是唯一的例子。同样的情况还发生在《邯郸梦·三醉》、《西游记·撒子》、《东窗事犯·扫秦》三折中的[石榴花]曲词。它们虽标注为“[石榴花]”曲牌,但从音乐旋律看也是属 B 型——接近于[迎仙客]。这就值得分析为什么这三折中的[石榴花]这么特殊呢?

我们仔细考察这三折后发现,它们有个共同之处:其中的[石榴花]都紧接在[迎仙客]之后,虽然截然区分为前后两曲,但在音乐旋律上其实一脉相承,就像一支曲调使用了两遍,而

根本不像换过了曲牌。反过来再看那些属 A 型腔调的[石榴花],它们则都不是紧接在[迎仙客]之后的:《一种情·冥勘》、《烂柯山·悔嫁》中是跟着[醉春风],《宵光剑·救青》中跟着[普天乐],《风云会·送京》中跟着[粉蝶儿]。

所以,我们自然而然会想到,《邯郸梦·三醉》、《西游记·撒子》、《东窗事犯·扫秦》这三折中的[石榴花],可能不是真正的[石榴花]。由于它们紧跟着一支[迎仙客],于是很容易依然用[迎仙客]谱曲,而并不换成真正的[石榴花]来谱曲;然而原著中的“[石榴花]”牌名又在书面上被保留。所以,最后呈现在我们面前的结果便是,这三折中标为“[石榴花]”的曲子在音乐上不同于其他的[石榴花],它们实际上用的是[迎仙客]。

这是我们从情理上来推测的。作词者与谱曲者并非一人,作词者虽然选定了曲调,但若耍搬演上台,还需要艺人具体打谱——而他们未必都会完全按照作者的意图。他们连续使用一个曲牌来唱两段曲词,而不顾原作者所标注的曲牌名,这是有可能的。更有甚者会将一个曲牌延用数曲。比如《渔家乐·刺梁》、《风云会·送京》、《满床笏·祭旗》中均相继有“[石榴花]、[斗鹤鹑]、[上小楼]”(剔除间于其中的南曲)三支曲牌,分析这些曲子的旋律会发现,所有的[斗鹤鹑]、[上小楼]都与[石榴花]一样,符合 A 型基本腔调——那是因为[斗鹤鹑]紧跟着[石榴花],而[上小楼]又紧跟着[斗鹤鹑]。

如此将某曲调一直沿用下去,而不改原先的书面曲牌名,这样的必然结果是:曲谱中的曲牌名不副实;且久而久之人们对相关曲牌的音乐也会产生混淆。比如,至今川昆中还将[上小楼]作为[石榴花]的别名:“[石榴花](同昆器乐):‘此曲牌为[普天乐]成堂曲牌中的一支,又名[上小楼]’。”^①这就是昆曲曲牌在流传发展过程中的舛误。

本文的意义除了指出昆曲曲牌间的舛误以外,也许还可以

① 《中国戏曲音乐集成·四川卷》(上),中国 ISBN 中心 1997 年版,第 63 页。

对“主腔”说作一个补充。此说由王季烈提出,《昆曲曲牌及套数范例集》加以应用^①。但此说易受质疑,原因就是,事实表明主腔很难指定。王季烈本人就说:“各曲中虽各有主腔,但未必悉如前二曲之主腔可以确为指定。……同‘宫调’之曲,其主腔大略相同……北曲中之主腔,尤多变化,不易指定……”^②《范例集》所总结出的“主腔”也出现这样的情况:不同的曲牌往往有着相同的“主腔”片段。而通过本文的分析可见,之所以主腔很难指定,问题就出在:同牌名之曲并不纯粹,其间往往杂有其他曲牌;那么,单纯通过比照同牌名曲谱得出的主腔就很可能是无效的。如果要提炼出真正的主腔,还要加上一个程序,那就是,在比照同牌名曲谱时,首先考证曲牌有无舛误。

① 《昆曲曲牌及套数范例集》(南套上)第32页,“主腔这个术语是由王季烈最先在《螭庐曲谈》里,把它作为概念提出来。……《螭庐曲谈》建议,要找出主腔和主腔形式,只要对若干同名曲牌反复拍唱即可。本《范例集》对于乐式特征的揭示,就是根据这个原则,把大量同曲牌名的曲子译成简谱,通过排比找出主腔形式和主腔规律。”

② 引自王季烈《螭庐曲谈·论谱曲》“第四章论各宫调之主腔”,见《集成曲谱·玉集》卷一。

视觉感动的镜像表现

——论电影艺术理论的重构

周安华

电影艺术作为 20 世纪最为光彩夺目的艺术,在人类生活中写下了格外璀璨的一页,可以说整个 20 世纪世界艺术文化潮流、20 世纪人类文明演进都和电影的历史、电影镜像方式紧密联系在一起。时至今日,我们已可以断然宣称:电影已成为当下左右人类文化方向,影响社会现代化进程最为重要的因素之一。

然而,令人遗憾的是——电影艺术探索越来越“反电影化”,相当多新锐导演正在将电影拖向一条杂耍、涂抹兼具自我玩味的不归路,拖向直白昭示“哲学”、“心理映像”、“边缘性”的旋流,而许多风华正茂的新新电影人包括对 DV 情有独钟、无限痴迷的年轻大学生们,也在影像社会化的今天,跌倒在光与影的泥淖里,将浅薄、粗陋和虚妄的视觉呈献奉为主臬。而在电影迷失本性的过程中,在影像极端世俗化、浅表化的历史取向中,电影理论殿堂的守望者们毫无疑问负有不可推卸的责任。

在电影的梦幻王国里,观众总是在寻找意味,寻找奇观,寻找快感,而在电影研究的天地中,学者们则在不懈地发掘着文化、哲学和逻辑。面对同一个对象,于今的观众和研究者犹如山野里走岔了道的两个猎人,南辕北辙却又无辨东西。显然,这是一种背离,一种错位,一种失衡。这种背离、错位和失衡于

21 世纪的视觉方程中,在电影创作和评论之间划出了鸿沟,导致了电影艺术整体上升的滞阻。毋庸置疑,如果人们忽略这种背离,就可能会失去耕耘的正确方向;如果人们延展这种错位,就可能会误导电影创作偏狭的追求,而远离今天消费大众的审美趣味及电影真正的可能性。

显而易见,转型社会的电影艺术研究越来越走向偏狭的死胡同,那些透彻的人文考论、意蕴阐释被剔除出电影工作坊,那些“在场的”、专业的电影技术与艺术分析,被嘲笑为“隔涩而落伍的经院龙门阵”。门外闲谈固然不足挂齿,而门内的确信不免令人惊惧。时下,人们不仅以一时一地的偶然性来概括和描述电影的本质,靠着某部影片的观感演绎电影的恒久魅力,不仅用凭着几个技术名词乱点鸳鸯谱式的评点,取代编导精神之旅的深刻体味、咀嚼,而且将广义文化(泛文化)研究当作电影研究至高的准绳,甚至直接套用文艺美学的一般逻辑评析电影,视影像编码为儿戏……凡此,导致电影研究渐渐迷失正途,而陷入可怕的程式游戏之中,甚或成为一时的意识形态兴致的副产品,成为任意的艺术文化观言说和表述的工具。这绝非仅是东方的迷失,西方不少电影人士也恍惚于此。英国学者帕特里克·富尔赖曾引述德鲁兹的话说:“电影的某种理论不是关于电影,而是关于由电影衍生的种种概念,以及这些概念之间形成的互为参照,彼此交织的关系。”由此,富尔赖感慨说:“对电影所引起的共鸣和反响的关注,远远超过了对电影自身元素的关注。”^①这是一个普遍事实。

然而,我们必须记得:电影是艺术,一门有着自己鲜明个性的新艺术。

一门真正的艺术必定有自己特定的学理和规范,任何逾越轨范的随意都意味着对这种艺术致命的颠覆和解构,那也就意味着对这种艺术的精神的背弃和嘲弄。特别是在今天,当越来越

^① [英]帕特里克·富尔赖:《电影和理论》,载《世界电影》,2003年第3期。

越多人认识到“电影所固有的表现领域是那样辽阔,以致我们在目前难以尽述。在艺术家眼里,电影的表现领域就像一条神带一样,还在不断扩大”^①时,我们无法选择,我们必须慎对影像的影响力,以不使安德烈·马尔罗所谓“世界第一艺术”蒙羞,不使其孑然成为社会破坏力的源泉。也正因为如此,推广电影形式和价值,必须从林林总总的“时尚风向”、“感官坐标”和“偶像集群”的艺术趣味中,从僵硬笼统的“视听哲学”、“电影文化学”、“影视艺术论”中跳出来,真正抓住电影独有的精神和形式,抓住电影艺术理论的根本,恢复认识电影的正确路径,走近电影深层的逻辑,通过理性的思想和艺术资源清理,发掘电影真正的魅惑与伟大潜力。

诚然,贝拉·巴拉兹早在五十多年前,就清晰地指出了作为艺术的电影“对于一般观众的思想影响超过其他任何艺术”,强调“电影艺术是我们世纪最富有群众性的艺术”,由此而使人们认识到作为思想的载体——电影的内在价值。然而,电影终究不同于印刷符号建构的哲学著述,不同于感光、显影获得的历史实证,电影全部的思想和逻辑都是在技术创造的感性光影中,在动态且愉悦的视听效能中呈现和表达的,包括象征和隐喻,包括会心和感动。因此,抽取了电影的影像运动元素,摒弃了镜头与镜头组接的艺术,电影哲学和文化即刻变得无比苍白,变得空泛而浅薄,甚至失去其存在的依据!

这告诉我们:对于电影这类特殊的艺术来说,哲学、文化和逻辑都是从真切而感性的镜像世界浮现出来,并且它依赖光学特技、方位变化和剪辑艺术发现人及其族群的心灵,展示生命的真谛,演绎历史的情势。这使我们永远无法摆脱电影艺术特质而去自由玩味与电影相关的话题,永远不可能在电影本体之外去完整描述“电影”。

“电影本质上是大自然的剧作,没有开放的空间结构也就

^① [意]卡努杜:《电影不是戏剧》,见李恒基、杨远婴:《外国电影理论文选》,上海文艺出版社1995年版,第47页。

不可能有电影,因为电影不是嵌入世界之中,而是替代这个世界。”^①当人们从“替代世界”的高度,从构建新世纪人类精神图式的高度,捕捉银幕镜像的全部缘由、叙事语体,认识和恢复电影初始也是基本的要素系统时,人们看到了重构电影理论的意义。

重构的电影艺术理论不应当是以百年电影史为线,电影奇观和学说混杂的入门概论、电影现象的技术化解说,也不应是完全脱离电影本文的“文化阐释”、“性别分析”,更不应是观众审美心理的宏观导引。事实上,它要以“电影的艺术”为魂,触及电影艺术本性、艺术方法、艺术逻辑等完整艺术理论架构。它所期待解决的四个核心问题是——

1. 电影为什么是一门艺术?
2. 电影是一门怎样的艺术?
3. 电影的艺术创造是如何进行的?
4. 怎样认识作为艺术的电影艺术?

显然,在重构的电影艺术理论之清晰建构和描述中,电影技术要旨、中外影片阅览、电影社会学、思潮和史料的介绍甄别,可居于次要位置。与此同时,作为一种艺术,电影的缘起、形态、构成、特征、演变、趋势则是要为人们所格外关注的,它们也是重构电影艺术理论真正的意义所在。说得更明确些——读者需要借取,借取电影理论界的睿智和洞悉,审视世界电影风云激荡的百年理论征尘,“吃尽”20世纪电影理论的主要思想精华,从而对电影艺术的当代建构和意义做到了然于心。

这显然是困难的,却又是必须的。因为任何承先启后的“电影艺术学”研究,不能忽略在电影理论传统和现代电影观念之间寻求、发掘潜隐的电影思想之宝,并将其尽收囊中。在科学的电影学中,最经典的学说和最先锋的理论常常是交相辉映的,而最稳健的电影哲学巨人和最激进的银幕创造新秀对电影

^① [法]安德烈·巴赞:《电影是什么?》,中国电影出版社1987年版,第173页。

艺术内在真谛的演绎也每每呈“杂糅”状态。重构的基础是整合,整合要“淘”,不遗余力去“淘”,才能保障重构的电影艺术理论其学术精粹性和空前的理论深度。

站在中外电影理论大师们的肩头,以对前人电影艺术理论的充分汲取和深度领悟为前提,充分“榨取”电影大师们的全部思想菁华,以求在艺术上和学理上获得坚实基础,真正做到“有理有据”;扬弃被岁月历史抛别的短见、被实践证明的偏误以及被区域视野所局限的幼稚,在艺术理性范畴确立自己的经久合理性、科学性;在比较中“优选”,演绎和建构精彩、适用、具普遍意义的艺术电影学,对于当今电影艺术的发展显得尤为重要。

因为,我们需要在启示中超越。当银幕光影泛滥,奇幻迭出而丧失其基本的对人类、对生命的思考时,让我们重温霍华德·劳逊的话:电影“是一种无比的社会力量,它给予千百万人以文化生活,并给他们解释生活,这种解释影响到他们的信仰、习惯和情绪状态。很多善于思想的人都认为电影足以(至少有可能)扩大人的眼界,刺激起创造的精神”^①。当电影研究被看成是从其他许多学科领域内衍生出来的复杂理论的组成部分时,让我们回顾贝拉·巴拉兹精辟的分析,即:“电影艺术的诞生不仅创造了新的艺术作品,而且使人类获得了一种新的能力,用以感受和理解这种新的艺术。”电影魅力是“全新的”,“即可变的距离、从整体中抽出细节、特写、可变的拍摄角度、剪接以及(这是最重要的一点)由于运用上述技巧而获得的一种新的心理效果”^②。正因为此,电影的“思想影响超过了其他任何艺术”。

无疑,电影的表象是影像,灵魂也是影像。百年电影思想的精髓是依据视觉思维的“惯性”,通过镜像生成意义和价值。因而坚守电影学的理论原点,考察影片视觉心理的情态和规

① [美]约翰·霍华德·劳逊:《戏剧与电影的剧作理论与技巧》,中国电影出版社1978年版,第382页。

② [匈]贝拉·巴拉兹:《电影美学》,中国电影出版社1986年版,第18、31页。

律,认识银幕镜像显示意义、价值的方式和途径,探寻其掣肘因素及其消解技术,不能不成为重构电影艺术理论的中心。事实上,也恰恰是电影与理论所形成的互文本关系,以及这种关系在今天被享乐主义、自我崇拜和形而上的癖好大幅度扭曲、肢解,导致经典性普遍的鲜见,才使得我们要格外重视电影艺术范式的梳理和提升,否则电影将丧失为我们创造一个不同于我们日常生活的“异域”世界的功能,且与真理的维度日益疏远,从而大大消泯痴迷者健康、愉悦的观影体验。

同样,视觉感动的镜像流溢,具有真正的丰富性,特别是伴随数码影像、CG技术的推广而涌现的本体论新学说,构成今天电影现代意识的基石。忽略它们比忽略经典电影思想更为危险。道理很简单,处在不断发展之中的电影新技术,使电影的视角和镜像、使电影的视觉呈现变得更加新颖、生动,裂变出电影想象的N种模式。因此,在重构电影艺术理论时,既要追索主流,也要呈现多样,反映争议,着力于电影艺术理论众多观点、众多空间的共时性展示与解读,着力于每一种电影新方法、每一个技术萌动趋势、每一番镜像突破尝试的描述,使重建的电影研究能确实支持电影艺术的全面进步。精到的思考分析、严谨的艺术逻辑,必定促使理论探索迈出新步伐,跃上新境界,逼近电影最本真的形态。

时至今日,我们不妨再次追问:“电影究竟应该是什么?”对这个问题的回答或许是耗时费力的,穷竭心智的,但科学、规范的电影探究犹如魂魄摄取,它最终将深入影像世界内部,获求隐含的真知、真相,发掘21世纪电影所有的可能性,带来对传统电影研究格局的震撼性冲击,改写电影研究长时间在“电影艺术”体外游移、徘徊的尴尬历史。因为,电影现代性依赖卓越的理论建树,电影高端化需要学理的介入,电影思想的康庄大道意味着电影艺术的康庄大道!

事实上,一些研究者对流动态电影镜像的迷失,说到底是一种观念的迷失,即他们实际上没有把电影看成一门艺术,而

是看成一种媒介,负载哲学理性的媒介,看成一种“超越艺术领域的表现方法”,传达主观意念的方法;看成一种工具,思考和揭示种群文化的工具。这正是法国电影理论家亨·阿杰尔在《电影美学概述》“引言”中曾刻意提醒我们注意的。既然电影被作为一种媒介、方法和工具,与借助其达到的精神目标相比,自然后者要远比前者重要得多。也正因为如此,近十年来,电影研究中的宏大叙事越来越成为显学,电影理论中的关联阐释越来越充分,以至于大有喧宾夺主之势。

今天,电影世界尽管奇诡无比,银幕话语异常活跃,我们依然需要站在当代的视角上回溯电影诞生最初三十年,以沉静的心再思:“电影为什么是一门艺术?”“电影是一门怎样的艺术?”我们仍然要以十分的专注,关切数码时代电影艺术方式的嬗变,以及这种嬗变对电影传达的影响。毕竟电影不是大脑里的思绪可以无边界发散,不是浪漫诗人的吟诵可以“信马由缰”,物质现实的复原要借助物质设备,经过复杂的物质流程,达到如诗如画的境界。因而对电影艺术的内涵、特性及其方式的探讨,始终是电影认识最重要的空间,并且应始终伴随着电影艺术与技术的进步而成长,否则,电影终有一天会被哲学和文化窒息。

正是基于对电影理论变异的焦虑,我们呼吁创造真正属于电影的分析氛围,呼吁把握电影最本原的表现结构,呼吁认识新电影最生动的艺术逻辑,一句话,我们呼吁站在21世纪电影学的视点上,系统透视电影艺术的缘起、肌理、要素、蕴涵、形态,深度把握文化样本——电影的魅力空间,全景发掘电影的意义符号,使日趋游离的电影理论皈依本源,真正成为电影创作和欣赏的基石。

· 重构电影理论离不开对百年电影理论精粹的“翻拷”,离不开对东西方电影艺术思想曲折进程的细致梳理和精确透视,一方面,重构的电影学要兼顾到相异文化语境的偏差,另一方面,它又要考虑其对于电影创作的广谱性意义。至于那些人们耳

熟能详的电影话语空间,则期待着探索者全新的超越和突破。

由电影、电视开启的视觉的世纪,正大步向我们走来。电影镜像也正以前所未有的气势和绚丽吸引着公众的视线。可以确信:未来的人们将更彻底地在镜像环境中降生,在镜像天地中成长,在镜像世界里作为。而这加给电影研究工作者以沉甸甸的社会责任。2005年,中国电影诞生百年。愿我们在光影的映照下,不懈追逐电影艺术梦想,不懈追逐人文中国的目标,鸣响开辟电影新时代的汽笛!

“目击”与纪录片的本性

周安华

在五光十色的当代荧屏上,除了那些气贯长虹的大型文献纪录片外,多数纪录片扮演的都是质朴、低调的角色,一如诚实谦和的“乡村少年”,不惟露面,而且即便露面,通常也多在晚上11点半以后,并且没有“预告”,不播“片花”,其不动声色的记录 and 叙事,其绝无奢华的人物、场景,即使最沉着、最平和的受众也每每会感到它的“枯燥”、“滞缓”和在生活化的画面中的世俗性。

然而,电视艺术的核心诱惑是“讲故事”,它满足的是人们对故事的永不枯竭的渴望,而与电视剧精心构思、巧妙编排的故事相比,纪录片所呈现的是“原生态”的真实故事,它虽然“枯燥”、“滞缓”,但更接近粗粝的生命本身、更符合现代人参照、窥视的心理要求,因而,它也能在很大程度上安抚我们这颗浮躁、焦虑有时甚至无所皈依的心。如果我们把问题放在全球化的语境下看——那些被记录的故事,所满足的已不仅是本国受众,而且是全球受众的心理渴求,因而在文化的层面上,纪录片无疑已是民族性格的“显示屏”、民族生存状态的“窗口”。

正是从这个意义上说,纪录片最有可能获得世界声誉,也最容易打动当下的受众。作为一种以直喻为特征的艺术类型,它摒弃了虚饰、想像和主观渲染,真实地记录社会、记录状态、

记录情感,以质朴无华穿透心灵的屏障而唤起人们广泛的共鸣。

然而,在很多时候,包括许多纪录片的创作者在内,相当多的人对纪录片的特性和品格、纪录片艺术魅力的焦点,都不甚了了,相当多的所谓“纪录片”仍停留在“专题片”、“纪实片”、“文献片”、“风光片”的层次,而无法依据纪录片的本性,立足于自然的生活流程,逼近受众对生命的深层体悟。一些批评家在评价或讨论纪录片问题时,也自觉不自觉地将纪录片与“政论片”、“纪实片”混为一谈,大谈“创意”、“表现”。于是,“纪录片”被抽象成空洞的画面“记录”,其最为生动的构成为主观性的思想和艺术理念所取代。

显而易见,纪录片创作应当重视纪录片的本性。

纪录片最重要的本性是记录,而这种记录是通过“目击”来保证、体现的。众所周知,“纪录片直接拍摄真人真事,不容虚构事件,基本的叙事报道手法是采访摄影,即在事件发生发展的过程中,用挑、等、抢的摄录方法,记录真实环境、真实时间里发生的真人,真事”^①。“直接拍摄真人真事”,“不容许虚构事件”,已经将纪录片和电视剧在特性上明确区分开来,而在诸多强调“记录”的电视表现样式(例如电视新闻、专题片、文献片、风光片)中,“目击”性的有无多寡,则成为划分纪录片和其他“记录性”电视表现样式的“试金石”。

在人类文明许多重要的阶段、非常的时刻,许多改变历史、影响世界政治、经济、文化进程的事件,我们都没有“目击”;在一些有着璀璨文化的国度、地区,很多荡气回肠、感天地、泣鬼神的情爱故事、勇士传说、命运悲歌,我们都没有“目击”;在大自然中每每上演的无数令我们人类惊叹、称奇的交搏、抗争,我们都没有“目击”……岁月留给我们的只是语焉不详的文字和发了黄的图片,这不能不说是人很大的遗憾。但同时,它也是

^① 见任远:《美国的电视纪录片》,《纪录电影文献》,中国广播电视出版社2001年版,第628页。

十分自然的——对于具体的个人而言，我们既然不可能在许多历史节点上无时无处不“在”，我们必然会不断的“缺席”而无法现场“目击”。事实上，也只是到二十世纪中后叶，以电视媒介的兴盛为特征的传播时代的到来，才使得人类的“目击”视野被打开，才使得人能够“不在”而得以现场“目击”。这也正是纪录片真正诱人之处——凭借电视“思接千载，视通万里”的技术特性，纪录片能让我们原生态地窥见一个同类的一段经历、一个故事、一份心情，于是我们警觉了，放松了，开心了，同情了，洞悟了，痛悔了……

对纪录片来说，“目击”特性之所以决定着其“记录”与其他相近者的差别，是因为真正意义上的视像“目击”是纪录片所独有的，它也是优秀的纪录片创作所必须恪守的。所谓“目击”，就电视镜头对对象的审视形态而言，有着十分清晰的内涵——“目击”不是“目睹”，“目击”不是“目见”，“目击”也不是“目送”，它在根本特性的层面上提出纪录片若干最重要的艺术呈现原则。

“目击”，首先标明纪录片的主旨，不是预先设定好的，而是在记录和拍摄中发现、抓取、找到，甚至是“意外收获”的。世界上不会有谁有准备地“目击”什么，“目击”一定是突然发生的，目击者碰巧在场。也正因为如此，“专题片”、“新闻片”等具有一定的记录特征的创作往往强调“纲举目张”，表现为“主题先行”，而纪录片作为“目击”是“主题后行”；“专题片”、“新闻片”等样式意在宣传诉求，而纪录片则是思想“浮现”、状态“呈现”。恰恰由于后者给人们提供的是真切的“目击”，它才“满足了部分观众对了解现实的渴望”^①。

诚然，纪录片创作需要对题材进行审视，对其记录价值、发掘的可能性和事件走向进行理性判断、思考，甚至对作品有所预期。但是，这决不意味着编导者可以对影片的主旨进行预先

^① [美]林达·威廉姆斯：《没有记忆的镜子》，《纪录电影文献》，中国广播电视出版社2001年版，第580页。

设计,纪录片开始于采访和记录,这时是既非“编”也不能“导”的,人物和事件“说话”的自由性、随意性是全部记录真实的基础。如果一部纪录片在拍摄伊始,就被划定了明确的“主题”、“任务”,作品就带上了强烈的主观(政治)色彩,其“记录”就会走样,而彻底流于形式。围绕“主题”进行的纪实性叙述再生动,它也是装配的、修饰的、表现的,它无法给人们提供目击性,因而也就不能以原生态的客观真实触动观众的内心世界,使他们产生强烈共鸣。

因此,德国纪录电影导演汉一迪·格拉伯曾意味深长地要求纪录片创作者:“……取消所有的夸张,尊重被拍摄的人,运动镜头的使用要谨慎,靠近对象时要格外小心谨慎等等,所有那些追求外在效果的东西,不仅摄影,其他工作程序也都应该避免。如果一位观众在看完这样一部影片后,想要谈论的是摄影、剪辑、或者导演,那只能说明这部影片糟透了,因为他对于最根本的东西,对于内容,对于人以及人们所讲述的东西不置一词。”^①由此可见,避免主旨的强加性,尊重事件本身的自然过程,尊重主人公的自然反应,保持“目击”式采访、拍摄的性质,是纪录片获得其深刻艺术意旨的关键。

主旨的浮现特性,并不意味着纪录片创作者无所作为,只是消极被动地等待影像奇迹的出现。事实上,在“目击”过程中,他的镜头时时刻刻在寻找那些特别的,可看的场景和角度,他敏感而激越的创作渴求,也在他的价值意识指导下,聚精会神捕捉那些可能具有意外的细节,并且通过最佳的方位、画面、音效记录下来,成为感染观众最富有力度的情景。而在剪辑阶段,编者更是努力筛选符合发现、符合意图的原始素材,在不违背记录真实本性的前提下,集中呈现自己独到的观察、思考。

“目击”,其次标示纪录片所反映的都是重大的或有意义的人和事。在现实生活中,通常对随意看到的東西,花鸟鱼虫或

^① [德]汉一迪·格拉伯:《是接近,而不是巴结》,《纪录电影文献》,中国广播电视出版社2001年版,第462页。

鸡毛蒜皮，我们都不称为“目击”，“目击”是指看到了不同寻常的事件和情景，面对了使人刻骨铭心的一瞬，被拍摄者的“特别”使目击者受到触动，并在内心掀起阵阵波澜。电视纪录片作为“目击”的艺术，其观赏价值正是在这里。

在影视发展史上，记录主义思潮虽然一再风起云涌，但是许多纪录片导演更愿意把纪录片称为“非虚构影片”。既是“非虚构”，就不能不关照到芸芸众生，涉足日常生活的世界。事实上，纪录片更广大的题材空间正是世俗生活中的人和事，现实镜像中的喜怒哀乐、悲欢离合。但是，小处着眼，并不是说，纪录片就是纯粹的琐事堆砌，相反，在纪录片流动的画面里，总是蕴藏着丰富的思想、惊人的启迪和值得咀嚼的意义，恰恰是它们给观众以“目击”感，并赋予编导者以智者的光荣。正如美国学者阿兰·罗森沙尔反复强调的：“纪录片的作用是阐明抉择、解释历史和增进人类的了解……纪录片必须展现、揭示人类的尊严。”^①

毫无疑问，纪录片创作要讲求立意构思。讲求立意构思不是让我们预先主观地设定一个主题，并为了它的“深刻”、“完满”，而进行搬演。立意构思是在记录中慢慢寻找，并逐步确立起来的，作为纪录片之魂，它是拍摄者鹰隼一样犀利的眼睛从对象身上发现的，它是拍摄者丰富的学识、阅历以及生命体味零距离逼视对象而后激活的，它是一种摒弃了所有矫饰和盔甲之后，在极其真诚的灵魂对话中明晰起来的。就单个镜头甚至一组镜头而言，一部电视纪录片或许很平实，波澜不惊，而当各个段落一经联结，极其丰富的含义便像电火花似的发射出来，给观众以强劲心理感动。在纪录片成长发展的历史中，先哲们几乎无一例外都在“目击性”观影效果的追求中，成为执著的思想者。曾拍出了巨片《北方的纳努克》的纪录片大师弗拉哈迪作品中便蕴含着一种严肃的思考，《西班牙土地》、《四万万人

^① 见任远：《美国的电视纪录片》，《纪录电影文献》，中国广播电视出版社2001年版，第640页。

民》的作者伊文思，也每每在自己的纪录片中探索社会和历史，当观众伴随镜头的延伸一步步走向影片终结时，大多都被作者睿智的哲学把握所折服。

影视艺术从来是重视价值的。许多电影人都发表过这方面的精彩见解。李·R·波卜克说：“在现代电影中，最重要的一个发展，是认识到电影能够处理我们时代最深奥的思想。”^①阿倍尔·冈斯说：“构成影片的不是画面，而是画面的灵魂。”^②马尔丹：“画面再现了现实，随即进入第二步，即在特定环境中触动我们的感情，最后便进入第三步，即任意产生一种思想和道德意义。”^③由此可见，“目击性”决定了纪录片要在平常中发觉不平常，要在自然化的叙事中搜寻意义。“它要通过镜头段落、镜头上下文以及声音等等生发出含义”。^④偏离了价值，也就失去了纪录片与观众心灵交流的最重要的话语。

“目击”，也标示了纪录片必须具有“现场性”。既然是“目击”，就得在场，就得“亲眼见到”，“亲耳听到”，全过程追踪事件的来龙去脉，而不能靠道听途说不确切地、猜想性“记录”和描述，更不能概括地、笼统地表现对象，以一两个概念为人物及其命运下断语。纪录片与故事片不同，但故事片以梦幻般的影像世界，唤起了人们潜在的渴望和向往时，电视纪录片以凸显的日常过程，给观众以“现场”的震撼。后者之所以能引起“现场”震撼，是因为在司空见惯的生活中，我们常常忽略细节和过程，而真相和启示正隐藏在某些细节和过程中，当拍摄者现场清晰、完整地记录了行为的过程，观众就被自身的“发现”所震撼了。

因此，“目击”强调了对真实现场的呈现。镜头始终“在场”，作品就能始终保持“现场”的震撼。“因为镜头目击的现

① [美]李·R·波卜克：《电影的元素》，中国电影出版社1986年版，第23页。

② [法]马赛尔·马尔丹：《电影语言》，中国电影出版社1980年版，第9页。

③ [法]马赛尔·马尔丹：《电影语言》，中国电影出版社1980年版，第4—7页。

④ [美]珍·艾伦：《纪录电影中的自我反映手法》，《纪录电影文献》，中国广播电视出版社2001年版，第600页。

场是不可复制和还原的,也不可能借助语言之类的材料说明很清楚。”^①吴文光认为:“诚实地在现场保持对过程的记录,是纪录片的生命力所在。”他强调“你要做的就是进入现场,观察、目击,跟随生活本来的自然进程走下去。我想,保持住这种做法,这一切画面和声音的材料就构成记录下来的‘现场’,然后呈现给别人看。我是相信这种被记录下来的‘现场’是有分量的”。^②

纪录片作为“目击的艺术”,其重要的价值之一就是历史性。从某种意义上说,它是镜子式的映现生活,它注重“原汁原味”,它是人与事的过程亲历。在具体时间和地点,一个真实的事件被现场记录下来,虽然可能很乏味、痛苦、残忍或平淡,但“味道”是纯粹的。而意义就在纯粹的“味道”中。这种“现场”的,现在进行式的记录性,用“目击感”确立了纪录片的感召力。正因为如此,当代许多纪录片大师如怀斯曼等都不惜胶片,以大量“奢侈”的镜头呈现现场,因为他们懂得:一旦镜头不在场(拍摄者因种种原因没赶上或离开了现场),就会损害作品记录的魅力,而产生虚拟、矫饰等缺憾。这种来自对纪录片“目击性”特性的深刻认识,这种忠实记录现场的意识,使一些纪录片甚至片名就直接取自拍摄场地,如《医院》、《中央公园》、《广场》等。

为保证“目击”的客观性,保证所“目击”现场的纯粹性,记录制作人通常很注意把握自己“旁观者”的脚色定位,尽可能站立一边,不动声色冷静记录,现场是什么样就什么样显现。“摄制人置身于现场,但只是局外人,他只是保持观察和目击,他肯定有自己的观点和爱憎情绪,但应该隐蔽而不是直露。”^③怀斯

① 吴文光:《回到现场:我理解的一种纪录片》,《镜头像自己的眼睛一样》,上海文艺出版社2001年8月版,第214页。

② 吴文光:《回到现场:我理解的一种纪录片》,《镜头像自己的眼睛一样》,上海文艺出版社2001年8月版,第216页。

③ 吴文光:《回到现场:我理解的一种纪录片》,《镜头像自己的眼睛一样》,上海文艺出版社2001年8月版,第215页。

曼曾明确指出：“纪录电影不应该把制片人的观点直接表露出来。”^①与此相应，为使观众为现场的真实进程所吸引，而非为娴熟的电视技巧所吸引，许多纪录片作者都十分推崇正常的视觉镜头、跟拍、长镜头、不被插入画面的采访等，力避配乐、解说和频繁的切换，以防止表现性元素过度对现场感的破坏。例如，怀斯曼的《中央公园》、《公共住房》等，采用了很多长镜头和同期录音来保证作品的纪实性，而每次使用剪接技巧处理画面都极其慎重。这正是纪录片目击式记录本性的反映。

“目击”，还标示出纪录片原生态生活写真的特征。大凡“目击”，都是即时的、近距离的、具象的，因而纪录片作为“目击”形态关照现实人生的艺术，就不能不经常地采用“白描”的手法、运用零润饰、低剪接率的镜头，高度自然地进行叙事。

毫无疑问，纪录片作为电视艺术的类型之一，有自身的美感要求，丰富的结构美、画面美和情绪美，对纪录片获取观众认知，至关重要。而作为个人化“写作”的影像文本，纪录片充盈个人感受亦很正常，因此，中外都曾有一些纪录片作者克制不住造型的冲动，而以精致、奇异的视觉影像，浓墨重彩地记录社会生活的诸多侧面。

然而，美感的着意应以不损害“目击”效果为原则。纪录片“现场记录”的特性，决定了任何以主体的艺术情致取代客体真实的尝试都是危险的。依靠扮演人为编撰故事当然是不可取的，可以设置那些表现性的声音（背景音乐、解说词）等，也常常会伤害观众专注事件进程的纪录片审美情绪。因此，要使作品在真实记录的形态上赢得观众的青睐，就必须善于运用视频画面和同期声来记录、揭示事件。NBC主笔理查德·汉斯尔曾说过：“比较好的办法是让画面本身说明更多的东西。”他主张“画

^① 见任远：《美国的电视纪录片》，《纪录电影文献》，中国广播电视出版社2001年版，第642页。

龙点睛”，“解说越少越好”。^① 近年，解说词在我国电视纪录片创作中愈益盛行，但多数解说词缺少声音个性，与人物生活、与事件不匹配，特别是一些非常感人的现场同期声被抹掉，而代之以四平八稳的解说词、急煽情的音乐，情绪没有了，真实也没有了，由光波、声波记录的体现生活质感的电视空间被格里尔逊式说教所充斥，观众的“目击”疲劳随即产生。

由此可见，“目击”向纪录片作者提出的“原生态生活”问题，实际上是自然化的问题，当我们试图按照观众的期待，向其提供翔实、丰富的事实材料时，我们是在完成镜头里的世界和现实生活的贯通，只是前者比后者更陌生些，勾起了人们的好奇心而已。也正是因为两者之间的可贯通性，纪录片是不排斥甚至极其看重偶然性的，偶然性作为真实的附属物，是突出真实效果的强有力手段，一些优秀纪录片制作人常常为了捕捉住转瞬即逝的重要一刻，为了获得无法再现的偶然，而在森林里、溪塘边守候几个小时，甚至几天几夜。《塞纳河畔》里的阿尔及利亚人喂麻雀这样一个细节，就是伊文思躲在树后四个小时才抓取到的，而一经呈现，令观众唏嘘不已。可以说，突发事件打破了电视制作人潜意识里“讲故事”的欲望，而使观众的“目击”更具震撼性，也使记录主线获得更丰富，更蕴藏的表现。

“原生态生活”实录，作为纪录片创作的方式，正像前面所说的，它并不排斥美感要求，而在“目击”式记录过程中，特别在编辑时，运用恰当的手法强化真实，控制节奏，也是纪录片提高艺术品质的重要途径。关键就在于我们要在“现场目击”的基本点上，将历史和空间的艺术想像、鲜明对比的大色块构图等诗意要素与真实事件的记录区别开来，前者作为“间色”，常常能更醒目地映衬出事件和人物的平实或残酷。如，露西·贾维斯、汤姆·普列斯蒂里等人创作的《克里姆林宫》、《故宫》等，由于较好地运用了细部蒙太奇，用古代兵器、旌旗配以人声鼎沸

^① 见[美]A·布里斯·J·帕特森：《为电视纪录片而写作》，《纪录电影文献》，中国广播电视出版社2001年版，第644页。

的效果,用光影效果暗示主体动作,用模型、道具的活动来重现历史,因而在表现宫廷政变、人民起义的场面时,产生了震撼人心的力量。^①而对于偏重于自然和风光的纪录片而言,较多地运用暗喻、对比、幻想的手法,借助于考究的影像造型,再现环境的神韵,传达作者的发现、眷恋,也是强化“目击”的感受,客观记录世界的合理途径,这就像叙事诗和抒情诗,其本性都是诗,自然其指向都是现实。

由上可见,与其他强调“记录”的电视样式相比,目击是纪录片最重要的特性,这个特性是由纪录片的呈现对象、表现形式、审美习惯以及创作主旨决定的,而这个特性又决定了纪录片一系列重要的艺术原则。在当代纪录片创作日益活跃的情况下,充分重视纪录片观众的“目击”心理,坚持以视觉形象为基础,以真实的现场为焦点,以画面叙述,镜头服从于现实生活,对提高纪录片创作的质量,具有特殊的作用。对于纪录片而言,仅仅一般地遵循纪实的法则,显然是远远不够的。

^① 见任远:《美国的电视纪录片》,《纪录电影文献》,中国广播电视出版社2001年版,第640页。

时代的聲音与女性的聲音

——论黄蜀芹导演的“女性题材”电影

李兴阳

在当代(1949年—)中国女导演群体中,黄蜀芹被论者们认为是较早具有自觉女性意识的导演,其《人·鬼·情》也被有的论者誉为是当代中国“‘女性电影’的唯一作品”^①。在这部电影之后的有关演讲、访谈和创作谈中,黄蜀芹大都谈到了自己对何为“女性意识”、何为“女性电影”等问题的看法。她认为,女性导演应该有女性意识,影像叙事的视角也应该有“东窗视野”:“如果把南窗比作千年社会价值取向的男性视角的话,女性视角就是东窗。阳光首先从那里射入,从东窗看出去的园子与道路是侧面的,是另一角度。有它特定的敏感、妩媚、阴柔及力度、韧性。女性意识强烈的电影应当起到另开一扇窗、另辟视野的作用。”^②所谓“东窗视野”,就是女性视角。在这个比喻

① 参见戴锦华《不可见的女性——当代中国电影中的女性与女性的电影》(《当代电影》1994年第6期)。在近年有关中国女导演与电影的研究中,随着学界对王苹、董克娜等当代女导演及其电影作品的认识的深入,此论已受到了程度不同的挑战。

② 黄蜀芹:《女性,在电影业的男人世界里》,《当代电影》1995年第5期。

式的说法中,黄蜀芹融入了身为女性所体味到的被压抑、被遮蔽因而无法以女人的眼睛看世界并表达女性自我的情感经验,同时也有进行艺术抗争的明确诉求。黄蜀芹的电影创作与其理论主张之间有着相互砥砺的关系,在其执导的11部电影中,就有《青春万岁》、《人·鬼·情》、《画魂》、《嗨,弗兰克》和电视电影《红粉》、《村妓》(《丈夫》)等6部电影以女性为题材。其中,又以写女子中学生活的《青春万岁》、写女性艺术家生活的《人·鬼·情》和《画魂》等3部影片最贴近她自身的女性经验。^①黄蜀芹曾言:“电影要拍出个性来,就要融入导演的自我,这首先有性别,性别中再有个人。如果‘性别’都迷失了,怎么可能有真正的个性呢?女导演们的作品包括我的前几部作品,叙事表述也并不完全从女性意识出发,不自觉地多少与主流意识形态的同化中消融了女性特征,常常会在那个千年超稳定结构的模式中徘徊,冲撞不出来。”^②如其所言,黄蜀芹作为一个女性导演,她分别拍摄于20世纪80年代初期、中后期和90年代初期的《青春万岁》、《人·鬼·情》和《画魂》等3部“女性题材”电影,既有“主流意识形态”的声音或曰“居于统治地位的、得到公认而又强大的时代声音,亦即一些居于统治地位的主导的思想(官方的和非官方的)”^③,也有融入了导演自我的具有女性意识的“女

① 黄蜀芹在关于《青春万岁》的创作谈《真挚的生活 真诚地反映》(《电影新作》1983年第6期)、有关《人·鬼·情》、《画魂》等的访谈《追问自我》(《东边光影独好》中国电影出版社2002年版)和《写在〈画魂〉公映之际》、《女性电影——一个独特的视角》等文章中,分别谈到她同《青春万岁》中的人物一样读过女子中学,有很多相同的生活经验和生命体验;《人·鬼·情》、《画魂》中的女主人公则同她一样都是女性艺术家,有许多声气相同的地方,如黄蜀芹一再谈到,社会容不得女人做“人”,尤其是做杰出的女人,在艺术上成功的女艺术家,在心灵上都有无尽的创伤和挥之不去的孤独与困惑。而这正是她选择两位女艺术家做电影叙事对象的原因,她说:“我喜欢表现的中国妇女形象,是那种从自己的坎坷经历中渐渐认识到自己的存在价值的女人。”(《女性,在电影业的男人世界里》,《当代电影》1995年第5期)黄蜀芹自己与秋云、潘玉良等都是这样的女人。

② 黄蜀芹:《女性,在电影业的男人世界里》,《当代电影》1995年第5期。

③ [俄]巴赫金:《陀思陀耶夫斯基诗学问题》,《巴赫金全集》第五卷,白春仁、顾亚铨译,河北教育出版社1998年版,第117页。

性的声音”或曰“尚还微弱的声音,尚未完全显露的思想”^①,二者间始终存在着复杂的“对话”关系。本文采用个案分析方式逐一加以分析,意在更清晰地倾听和解读这三部电影所传达的“时代的声音”与“女性的声音”及其“对话”关系,使“多声部”中的尚还微弱的“女性的声音”在阐释中得到更为清晰的表达。

一、《青春万岁》:政治话语的规约与女性意识的协调表达

在一次访谈中,黄蜀芹提到《青春万岁》的拍摄,既是官方的“指派”,也是她自己的选择^②。如果说官方“指派”实属中国电影制作管理体制之常态,黄蜀芹主动选择则是颇出时人意料的“逆历史潮流而动”。此前,张弦改编自王蒙长篇小说《青春万岁》的剧本《初春》发表在《电影新作》1981年第5期上,招来时人的不少非议和导演们的冷遇。黄蜀芹也遭遇到了同样的困扰:“拍五十年代初期的中学生生活,有什么现实意义?难道今天还要去表现‘左’的色彩和一群头脑简单的人?……”面对时人的质疑,黄蜀芹说:“不管人们有多少不同看法,当上影厂的领导去年通过了《青春万岁》的剧本并让我担任导演的时候,我是很兴奋的。”^③这些资料表明,《青春万岁》在改编与拟拍之初,即已陷入20世纪70年代末至80年代初官方政治意识形态话语与中国社会思想解放思潮及历史反思话语的夹击之中。

① “声音”一词在巴赫金的《陀思陀耶夫斯基诗学问题》中获得了术语的意义,指通过语言表现出来的思想、观点、态度的综合体。引文请见巴赫金著《陀思陀耶夫斯基诗学问题》(《巴赫金全集》第五卷,白春仁、顾亚铃译,河北教育出版社1998年版)第117页。在女性主义文论中,“声音”一词也一直有着重要的意义,“尽管有人对‘声音’这一说法提出尖锐的质疑,认为这不过是人文主义的虚妄之说,但是对于那些一直被压抑而寂然无声的群体和个人来说,这个术语已经成为身份和权力的代称。正如露丝·伊里盖雷所言,有了声音便有路可走”。参见苏珊·S·兰瑟著《虚构的权威——女性作家与叙述声音》,黄必康译,北京大学出版社2002年版。

② 黄蜀芹、徐峰:《流逝与沉积:黄蜀芹访谈录》,《北京电影学院学报》1997年第2期。

③ 黄蜀芹:《真挚的生活 真诚地反映》,《电影新作》1983年第6期。

毫无疑问,这会影响到影片叙事内容的设定与叙事形式的选择。

作为对异议者或批评者们的回应,在叙事策略上,黄蜀芹首先改变了影片《青春万岁》的艺术功能定位。王蒙的《青春万岁》立意在“颂赞”,是青春的颂赞,更是特定时代的颂歌,而后者是同时代文学的主导倾向。张弦改编的剧本《初春》所突出的也是“共和国初春的岁月。多么美好的……岁月”(杨蔷云在剧本结尾处的台词),其标题就最好不过地显露了改编者的意图。黄蜀芹则把“颂赞”转向“认识”,从而也把创作主体由“革命”的“颂赞者”转换为还原历史本相的“史家”和“怀旧者”。即如黄蜀芹所说:“我明确了我们的任务是要真实地去表现那个时代,表现那个时代的人的精神面貌。只要是真实的,相信人们就会从中得到启示和教益。至于历史上的是非功过,不必由影片强加于人,而应该由观众离开影院后自己去思考,争辩。这恐怕就是我们影片的立足点。”^①影片围绕“先进同学与骄傲典型的矛盾、热情的杨蔷云帮助有不幸遭遇的苏宁、共产党员拯救天主教徒呼玛丽”这三条线索,在对女中毕业班的一群女生一年生活的细致书写中,概括了大陆共产党政权建立之初的广阔社会生活,贯穿其中的是官方主流政治意识形态所倡扬的社会主义、集体主义、爱国主义等精神,贬抑的是个人主义(个性主义)、宗教信仰等。由此体现出新政权“无所不管”又“朝气蓬勃”的时代特征。所有这些既是20世纪50年代初期中国大陆社会的“历史真实”,同时也构成了《青春万岁》这部电影的重要内容,但不是主题。这部电影的主题是成长主题,是成长过程中的“青春的美,青春的魅力”^②,青春的欢乐、激昂就成其为

① 黄蜀芹:《真挚的生活 真诚地反映》,《电影新作》1983年第6期。

② “导演黄蜀芹同志在和我讨论剧本时说,她想在这部影片中,努力展现出青春的美,青春的魅力。这是很有见地的。外国有所谓‘青春片’,我们也应该有我们的青春片,社会主义的青春片。以青春的美,青春的色彩,青春的朝气和青春的活力来感染、鼓舞我们的青少年,中年和老年。”参见张弦《关于〈青春万岁〉改编的一封信》,《电影新作》1983年第1期。

主调。电影将剧本名《初春》(指向时代)改回小说原名《青春万岁》(指向青春)也昭示了这一点。

黄蜀芹以历史见证人的身份,“对那健康的、亲密的、洋溢着青春活力的女中校园生活”所做的“素朴的历史回顾”^①,不仅赢得了不少掌握媒体话语权的同辈人的肯定,而且也得到了 20 世纪 80 年代的相当一部分大中学生的欢迎。^②但人们对其所作的阐释与解读,都忽略了或曰遮蔽了《青春万岁》这部电影的另一个主题,即特定时代特有的“女性意识”。这部影片的女性意识,简单地说,就是不仅前述历史、时代、政治等话语都是纳入到女性的日常生活和私密性的生命体验中才得以表达,而且“青春”在这里也是特定时代的“女性的青春活力,女性的青春气质,女性的青春美”。这才是《青春万岁》的本色,而显露这本色的是“那些丰富多彩的闪光小水珠”般的细节。^③

黄蜀芹说,在男生“缺席”的女子中学校园里,没有同龄异性“他者”的凝视或窥视,女生们的性别自卑感与拘束感就会因此弱化或消失,其日常生活中的“上课、考试、吃饭、睡觉、逛街、看电影,还有就是你笑、我哭、争吵、和好……”这些“闪光小水珠”般的细节由此显露出更多的女性色彩。^④这些细节大都取自王蒙的原著,有的则是黄蜀芹等电影创作者的新创造。影片对这些女性生活细节的捕捉与突出呈现,不仅营造出女子中学的特殊气氛,而且展露出女生们相对自由发展的性格。其中,

① 黄蜀芹:《真挚的生活 真诚地反映》,《电影新作》1983 年第 6 期。

② 参见《文艺报》和本刊编辑室联合召开电影《青春万岁》座谈会)(《电影》1983 年第 9 期)、《历史的回顾 青春的赞歌——上海市中学生座谈影片《青春万岁》的发言摘编》(《电影新作》1983 年第 5 期)、《社会主义的青春之歌——影片《青春万岁》漫评》(《电影艺术》1983 年第 12 期)等文章。

③ 黄蜀芹:《真挚的生活 真诚地反映》,《电影新作》1983 年第 6 期。

④ 黄蜀芹在谈论这部电影依据原作描绘的生活细节时,既盛赞原著作者王蒙对“生活的敏锐触觉”,也不断重提自己早年读女子中学的生活记忆,如“学生生活虽然平凡而单调,但它自有情趣。记得我在中学时曾与两个好朋友共同记一本日记,内容全是同学间的琐事,无非是谁哭了,谁笑了,做功课啦,克服缺点啦……,可我却珍爱它,以后还不时翻阅着这几个小本本。多可笑,这些芝麻绿豆大的事,但它又是多么真诚、可贵。”参见《真挚的生活 真诚地反映》,《电影新作》1983 年第 6 期。

有几个人物的生活细节特别值得在此予以解读,它们不仅与政治意识形态话语有关,而且与女性私密性的生命体验有关。首先是与天主教徒呼玛丽有关的细节。呼玛丽既是历史苦难的承受者,也是被拯救者。她那苍白瘦削的脸、破旧的衣服、一拉就坏的补丁、惧怕外国嬷嬷的神情、虔诚的祷告等,都是“帝国主义压迫”和“宗教迷信毒害”等的隐喻;她逐渐觉醒、融入班集体、参加长跑比赛、摔倒了爬起来、对郑波所代表的共产党的认同、参加团日活动、重建信仰等,则是“抚慰历史创伤”成为“社会主义新人”等的隐喻。需要辨析的是呼玛丽“觉醒”与“转变”的真正原因,不是“政治宣传”而是“女性情谊”。郑波、杨蔷云都曾试图以当时的政治话语帮助呼玛丽认清影片中并不“在场”的外国嬷嬷(帝国主义及宗教思想的符号)的“真实面目”,但真正吸引呼玛丽的是郑波、杨蔷云、袁新枝等结成的无论是社会身份还是性别身份都具有现代平等意识的“女性群体”(而非“班集体”),是这个群体成员间的亲密与友爱。呼玛丽的生存困境不是影片以破衣补丁等细节突出强调的物质贫困,而是自小孤苦无依、寄人篱下、缺乏关爱所形成的孤独与恐惧;她渴望融入“女性群体”的原因不是“觉悟”的提高与信仰的改变,而是重建新的归属感的需要,这样的归属感可以抵御心灵的孤独与恐惧。呼玛丽由自卑变得自信,由忧郁变为开朗,乃至开始改变信仰,这样的“成长”,与其说是“政治宣传”教育的结果,毋宁说是得益于“女性群体”的吸纳与“女性情谊”的感动。当然,让呼玛丽逐渐获得归属感的这个“女性群体”,是属于其所处的特定时代的,她们的“眼泪、欢笑、深思”(序诗),她们的理想、信念和追求,都烙上了鲜明的时代印迹,其思想情感的个人性与时代性具有某种程度的同一性。

与呼玛丽相类似的人物是苏宁,她同样既是历史苦难的承受者,也是被拯救者。苏宁内心深处的巨大痛苦主要来自两个方面,一是家庭的没落与阶级身份焦虑,二是个人所遭受的性侵害,而以后者为甚。但让苏宁更感痛苦的还不是自己所遭受

的性侵害——尽管这给她留下了难以愈合的身心创伤，而是其可能带来的后果，即男人的厌弃。这自然是对男权文化的认同与恐惧。杨蔷云明白苏宁的真正担忧之后，抚慰她说：“干吗要别人喜欢，那顶讨厌了……，咱俩互相喜欢好了，嗯？……永远！”两个姑娘紧紧勾住了小拇指。这是一个近似“同性恋”的场景，也是影片中最具现代女性意识的场景。这个场景，即使是在今天来看，也同样的十分具有“震撼”性。杨蔷云的劝慰中至少含有三个方面的意义，其一是女性独立意识，既有对女性依附心理（女性对男性的依附）的否定，将其视为“顶讨厌”的，更有对社会压抑女性的否定；其二是男女平权观念，包括性道德在内；其三是“女性情谊”可以替代或至少可以补偿男女爱情。杨蔷云没有用女英雄卓娅、刘胡兰作为劝慰苏宁的模范以此抵御其失贞后的忧郁，而是用反男权文化的思想与方式开解苏宁，指向政治话语的叙事隐喻由此滑向女性意识的影像表达。就此而言，“杨苏盟誓”场景所传达出的女性意识，已逾越了20世纪50年代“妇女解放”关涉到的政治、经济和社会文化等多个层面，指向一种较为深刻的女性自我意识与性别意识。20世纪50年代的中国妇女解放运动是社会性的，是当作政治革命运动的一翼来加以推动的，其社会影响颇为深广。但问题也很多，最突出者有三：其一，是“给予性”的，所给予的主要是政治、经济层面的部分权力，能真正享有这部分权力的女性也极为有限，往往被少数幸运的女性给“代表”了；其二，是“去女性化”的，即“男女都一样”，实则是“女的要跟男的一样”，通过取消性别差异来实现的“男女平等”，不仅使女性丧失了“本体”，而且使其承受了更多的社会压力；其三，是“外在性”的，虽然主张男女平等，却很少关注“内在的”自觉的女性意识的启蒙，这是有别于西方女权运动的地方。“杨苏盟誓”场景所传达出的现代女性意识，是一种“内在的”将女人自觉为女人的意识，这就具有了超越于其所处时代的意义。

在王蒙的同名小说与张弦的剧本《初春》的人物设计中，呼

玛丽是用来“反帝”的，苏宁则是用来批判国民党政权和官僚资本主义的，“三座大山”差不多全让这两位可怜的女性背上了。让女人作为历史劫难的承受者、历史耻辱的蒙羞者和被拯救者，在女权主义者看来，这就是男权意识形态话语的表现。而在上文所述的黄蜀芹的女性叙事中，呼玛丽、苏宁虽然未能完全从政治话语中突围出来，但已成了女性意识的表达者，这其实就是黄蜀芹对王蒙原著和张弦改编剧本的男性视野的修正。黄蜀芹在接受“指派”后，“立即从自己的生活磁场里寻找着与剧本的感应”^①，把自己早年的女子中学生生活经验移植到郑波、杨蔷云、苏宁、呼玛丽等同时代一群女中学生青春情绪、女性情谊及性别经验的指认中。简言之，当黄蜀芹将自己的女性生活经验纳入主流意识形态话语空间从而获得表达时，又以自己的女性经验对主流意识形态话语进行了修正，使之发生了偏离，这就有了《青春万岁》中不尽和谐的多种声音。

在多个不同的言说场合，黄蜀芹都曾坚持认为，在她自己拍的电影中，只有《人·鬼·情》称得上是“女性电影”，其他的都不是。或许可以这样说，《青春万岁》虽然还不是完全意义上的“女性电影”，但其在“女性意识”表达方面的探索，与后来的“女性电影”《人·鬼·情》、更加自觉灌注女性意识的电影《画魂》是血脉相连的，是开路者。

二、《人·鬼·情》：文化批判与女性意识的有限表达

黄蜀芹的电影成名作《人·鬼·情》（1987），被有的论者誉为是当代中国“‘女性电影’的唯一作品”^②。此后，人们主要从“女性意识”/“女性电影”角度观赏或解读这部电影，忽略或遮

① 黄蜀芹：《真挚的生活 真诚地反映》，《电影新作》1983年第6期。

② 戴锦华：《不可见的女性——当代中国电影中的女性与女性的电影》，《当代电影》1994年第6期。

蔽了其所包含的多个艺术构成层面及多角度阐释的可能性。黄蜀芹曾明确地说：“我觉得我起步的时候没有自觉的女性意识，没要把它拍成一部女性电影，我觉得没有这个想法。……面对舆论界呢，我从来没说过这是女性电影。”^①黄蜀芹最初的创作冲动的触发，是有感于著名河北梆子女武生裴艳玲非同寻常的艺术人生。黄蜀芹说，裴艳玲“给我震惊的是，一位俊俏的女演员去演扮相粗犷、狰狞的捉鬼大将钟馗，我感到这里有一个不平常的心灵历程，是可以深入挖掘的”^②。影片对以裴艳玲为原型的女主角秋芸的人生/心灵/艺术的成长历程的“深入挖掘”，是在秋芸与“他者”以及秋芸与自我的多重关系中进行的，影片因此有了包括女性意识表达在内的多种不同的“声音”。

在秋芸与“他者”的关系中，影片更多的是文化批判，其批判的指向是包括男性中心主义在内的已经内化为民族集体无意识的病态的思想文化习惯或曰国民劣根性。在与“他者”的复杂关系中，秋芸既是个人生活上的失意者，又是演艺事业上的成功者。在秋芸的坎坷经历中，使其身心受伤害最深者有三：一是目睹生母偷情，二是受童年玩伴特别是二娃的欺侮，三是遭暗算戏台钢钉刺手。这三件事中的“他者”，似乎谁都伤害了秋芸，但没有一个真正的“坏人”，“坏”的是溶在他们血液里的根深蒂固的传统文化观念里的种种病毒。秋父将这些“他者”称之为“鬼”（吃人的鬼、贪鬼、色鬼等），秋芸则更深地认识到：“看不见，摸不着的才是真鬼”，即藏在“他者”灵魂深处的传统文化病根与人性之恶才是“真鬼”，这也是钟馗捉不了的“鬼”。鲁迅曾激烈地批判道：“社会上多数古人模模糊糊传下来的道理，实在无理可讲；能用历史和数目的力量，挤死不合意的人。这一类无主名无意识的杀人团里，古来不晓得死了多少人。”^③秋芸就是未被“挤死”但已被严重“挤伤”的“不合意的人”。

① 黄蜀芹、徐峰：《流逝与沉积：黄蜀芹访谈录》，《北京电影学院学报》1997年第2期。

② 黄蜀芹、顾征南：《访黄蜀芹谈〈人·鬼·情〉》，《电影新作》1988年第6期。

③ 鲁迅：《坟·我之节烈观》，《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社1981年版，第124页。

影片的文化批判之声，既是黄蜀芹的，同时也是时代的。20世纪80年代中后期，中国大陆继“五四”之后又一次激荡起文化批判思潮，相当多的知识分子开始从文化的角度探讨20世纪80年代中国社会变革中所遇到的问题。文学艺术创作领域的文化寻根思潮，其主导倾向就是对中国传统文化的反思与批判，如寻根文学及第四代、第五代导演的部分具有文化反思指向的电影。《人·鬼·情》就孕育并拍摄于这样的时代文化语境之中，其有文化批判之声是很自然的。黄蜀芹在其《影片〈人·鬼·情〉导演总结》中说：影片“要深入人的内心世界，挖掘出那种民族所特有的文化心理。其中有极灿烂的部分，如艺术精粹、浓郁的人情；也有极糟糕的部分，如妒嫉、窥隐癖、扼杀人的创造力等等。也许这就是那看不见、捉不着的‘鬼’，它也同样应当有强烈的社会效应”^①。这种创作意念，也表现在电影的修辞策略上。这部影片也偏好用象征符号来表达文化批判的意念，譬如，影片以电影特有的视听语言（如特写）叙写出“围攻”（在“酱缸”里泡大的男孩子）、“围观”（看客嘴脸）、“背后议论”（“叽叽喳喳”，众口铄金）等湮没“个人”的“群众”场景，这些其实就是鲁迅所说的“无主名无意识的杀人团”的具象化。在对极糟糕的传统文化之“鬼”的批判中，黄蜀芹特别予以突出批判的是容不得女人做“人”尤其是做杰出女人的传统社会文化心理。即如有论者所说：“《人·鬼·情》是由一位女导演拍摄的一个关于女人的影片，因此，它所透露的女性意识和女性心理（包括潜在的）便特别值得注意。”^②

在影片展开的秋芸与“他者”的关系中，秋芸个人生活的失意与演艺事业的成功，表面上是与对“他者”的现实关系的处理有关，而其实质则是对男权文化规约的屈从或反叛的结果。在

① 黄蜀芹：《影片〈人·鬼·情〉导演总结》，王人殷主编《东边光影独好》，中国电影出版社2002年版，第92页。

② 邵牧君：《压抑女性本我的痛苦——对〈人·鬼·情〉的一点读解》，《电影艺术》1988年第8期。

男权文化造成的女人的困境中,秋芸不仅陷落在“女人何为”的尴尬中,而且更深地迷失在“何为女人”的困惑里,这就有了秋芸与自我的关系。而有了秋芸对自我的追问与探寻,也就有了她的女性意识的自觉之旅。

在影片展开的秋芸与自我的关系中,秋芸首先遭遇的是女性身份认同(自然性别/社会性别)障碍,“何为女人”成为她始终未能寻到最后答案的性别身份难题。秋芸的性别身份认同经历了于传统文化而言“正常”、“异常”、“回归”和“迷失”等几个变化阶段。秋芸最初的性别身份认同是“正常”的,其“异常”起源于受男孩子“围攻”特别是二娃的殴打所造成的身心伤害,她由此开始改变自己的性别身份,即使不能改变自然性别身份,也要改变社会性别身份,将自己装扮成男人,用近似于男人的方式行事,成了人们眼中的“假小子”;在戏曲表演中,她也要演男的(钟馗、赵云等)。但在长期的扮演中,戏曲中的钟馗角色逐渐内化成为秋芸的另一个自我。在省城的剧团里,秋芸对同伴们断然宣布自己是“真闺女”,这表明其对女性身份认同(自然性别/社会性别)的“回归”,其原因在于对张老师的暗恋之情,即如有论者所言:“当她春心萌动,感到对男人的需要时,她不禁对自己女性特征受到压制感到恐惧了。她对张老师的爱情毋宁说是她的女性意识的第一次觉醒。她那代表男人的‘后脑勺’观念被正面面对她的男人的巨大吸引力所驱散。”^①步入婚姻和家庭的秋芸虽然“遇人不淑”,但也能做“贤妻良母”,成为男权文化形塑的“好女人”。在屈从男权的时候,秋芸又作了一次找回自我的抗争。她不顾丈夫的干涉,重演钟馗戏,并获得巨大的成功。但这成功是以遮蔽其女性身份与女性美而以男人并且是丑男人的面目出现在舞台上才获得的,因而伴随成功而来的却是身份认同的“迷失”,破解了“女人何为”的“女人有所为”并不能终结“何为女人”的“天问”。“我嫁给了舞

① 邵牧君:《压抑女性本我的痛苦——对〈人·鬼·情〉的一点读解》,《电影艺术》1988年第8期。

台”，与其说是秋芸献身艺术的宣言，毋宁说是身份迷失的苍凉独白。秋芸性别身份认同的诸般变化，虽然有种种现实的因由，但最根本的还在于她对女性在男权社会的困境的痛切体认与试图冲出重围的努力。不论怎么评价这种变化，都可以看成是现代女性意识的觉醒。

毋庸讳言，秋芸逐渐觉醒的女性意识并不都是“现代”的。秋芸的现实拯救与其内心渴望的获救，既不同步，又有质的差别。在现实中，频遭困厄的秋芸是依靠自身的天赋才能及对男权社会的现存性别秩序的抗争来实施女性的自救的。但在内心深处，秋芸却将拯救女人的权力与希望托付给了男人，钟馗就是其理想的男性拯救者：“别看钟爷这副鬼样，他心里最重要的是女人的命”，“总想着要让女人找个好男人”。这样的表里分裂，或许正可以理解为中国当代社会的妇女解放与男女平权观念是从外部“赐予”而非内在的现代女性意识启蒙的结果。秋芸并非全都“现代”的女性意识还表现在对“好女人”与“好男人”的认识上。秋芸理想中的“好女人”与“好男人”之“好”的具体所指虽然比较含糊，但多为传统道德文化观念而少现代启蒙理性色彩则是可以肯定的。秋芸女性意识中的“传统”与“现代”杂糅，使她注定不可能完成现代意义上的女性自我追寻之旅。在还是男人说了算的时代，历史也不可能让一个女人单独地自我“放行”。

黄蜀芹认为：“好的电影是不应该只有一个主题的，而应该有很多角度值得挖掘；应该有很强的包容性，而不是单从一个方面看是好的。”^①《人·鬼·情》就是一部可以多角度解读的电影。这部拍摄于中国当代文化批判语境中的影片，虽然被论者们誉为“女性电影”，但其最为显著的话语首先是文化反思与批判，其次才是“传统”与“现代”杂糅的女性意识的表达。甚至可以说，后者是前者的“衍生体”。即使还不能将这部电影视作纯

^① 黄蜀芹：《中国如今已没有女性电影》，《世界电影之窗》2007年第11期。

粹意义上关于“人”/“女人”的寓言文本,其所包容的多种声音的存在,也为多角度解读提供了可能。

三、《画魂》:大众文化与女性意识的身体表达

黄蜀芹导演的电影《画魂》(1993)也以女艺术家为题材,其在艺术上赢得的评价比《人·鬼·情》低,但作为导演自诩的“商业电影”则很成功。这部电影曾因“裸镜”问题被官方“封杀”,开禁后又成为当年的票房冠军,同时也成为人们议论的热点话题。黄蜀芹曾言:“我从来不拒绝商业性。我希望我的影片的观众越多越好。”又说“拍《画魂》的时候,因为要追求大票房,所以努力往商业性上靠”^①。黄蜀芹素以艺术为生命,却不得不作商业片的尝试,这是中国社会现代转型的结果。20世纪90年代,中国社会由计划经济体制转向市场经济体制,经济利益成为整个社会的驱动力。遵循经济原则的大众文化随之兴起,挤兑了精英文化曾经拥有的话语霸权,以“好看”的感性愉悦和“好卖”的经济欢欣,放逐了“文革”后重建的理性精神和社会文化批判精神。拍摄于20世纪90年代初期的《画魂》,也浸染了那个年代特有的文化气氛,有着不甚和谐的多种文化指向的“杂音”。

即使是对商业电影的初次尝试,《画魂》也颇为老练地调用了不少“好卖”的商业电影元素,进行了适度的包装。其一是“传奇”,潘玉良的原型张玉良由青楼女子成为革命党人的小妾,由爱好刺绣的妓女蝶化为中国著名高校的女教授和世界著名的艺术家,其社会身份的戏剧性巨变,具有传奇性。其二是“英雄救美”或曰“才女佳男”(“才子佳人”模式的变形)模式,原型张玉良是个才女,但不是美女,就现存的照片看,甚至可以说是个丑女。电影用明星巩俐将潘玉良包装成美女,把一个女人的悲剧人生转换为媚俗的“英雄救美”和“才女佳男”的浪漫故

^① 黄蜀芹、杨美惠、戈铤:《追问自我》,王人殷主编《东边光影独好》,中国电影出版社2002年版,第113页。

事,以此迎合大众的通俗审美趣味。其三是“裸露镜头”,裸露镜头虽然与潘玉良所从事的绘画艺术有关,但其商业用意也是非常明显的,后来果然成为官方禁映和大众争论的焦点。这些商业化的包装,都是为男人考虑的,是对男权文化的屈从,同时也是对男权文化的发露。黄蜀芹曾无奈地说:“在过去讲究政治的年代里,以取消性别差异来达到男女平等,这是种社会需要的男性化的女性、隐藏女性特征的花木兰式女性、只有奉献不讲需求的女英雄。今日中国大陆进入了商品经济的轨道,一切文化形态尤其是高成本的电影产品,又必然会以商业价值为主要的价值标准。女人作为男人世界里的附庸和花瓶的形象重新被纳入社会消费系统。”^①但是,《画魂》调试大众文化口味的商业化尝试,并未能使这部影片变成一部完全意义上的商业电影。所有这些包装都只不过是这部电影的商业化的“外壳”,其所包裹的内质及其叙事精神指向依旧还是很“艺术”的。影片中的潘玉良在不幸被当作好卖的“看点”的同时,也恰恰藉此找到了讲述自己“从‘女人非人’到‘女人作为人’到‘具有人格的女人’,……坚定地确立了自我”^②的机会,从而实现了女性的自陈。从中可以看到,导演对女性的关怀、对女性自身成长与获救的关注依旧跃然银幕。

尽管影片《画魂》没有对中国现代女性历史命运进行整体把握和表现的叙事动机,而是倾心于展现一个杰出女艺术家的传奇人生及其心路历程,但潘玉良不懈的自我救赎及争取“解放”的痛苦历程,仍然可看作是现代中国女性历史际遇的叙事隐喻。潘玉良一生流散于中国前现代文化、现代文化和西方现代文化等三种不同的文化语境之中,其前半生主要置身于中国社会由前现代文化向现代文化转型的历史大变革时期,她的获救及其获救途径似乎是一个偶然的特例,但绝不是个案,而是

① 黄蜀芹:《女性,在电影业的男人世界里》,《当代电影》1995年第5期。

② 黄蜀芹:《写在〈画魂〉公映之际》,王人殷主编《东边光影独好》,中国电影出版社2002年版,第149页。

与中国现代历史演进联系在一起的；其后半生羁旅法国，置身于西方现代文化语境之中，既看到了西方资本主义文化“为人”和“吃人”的两面，又与现代中国有着无法割断的精神联系。她的获救或曰“解放”是三个层面的，首先是女性肉身的获救，潘赞化把她从妓院解救出来，使她的身体由“千人骑的东西”重新成为其个人的“属己之物”，从而有了最起码的人身自由与人的尊严；其次是社会身份的改变与社会层次的提升，潘玉良由妓女变为小妾，再变为美术专业的大学生和留学生，而后成为大学教授与世界著名的艺术家，每一次身份的改变同时也就是社会层次的一次提升；再次是“个性解放”和现代“女性意识”的建构，在法国，她受到了最为直接的西方现代文化的教育和熏陶；在国内，拯救潘玉良并给她以现代知识和思想启蒙的是早期革命党人潘赞化、中国现代启蒙运动的巨擘陈独秀和中国现代绘画艺术奠基者之一的刘海粟，她很幸运地置身在以解放妇女为己任的中国现代激进主义文化群体之中。需要在此指出的是，这种女性被拯救模式本身是现代男性主流话语产物。

影片延续了《人·鬼·情》的文化批判理路，将前现代性的中国传统文化中虚伪、愚顽和残酷的一面，视为潘玉良人生不幸与获救不易的主要原因，并对之进行讽刺和批判，即如黄蜀芹自己所说：“与我前几部影片一样，《画魂》对那种容不得女人做‘人’的卑劣的国民心理仍然给予了畅快的揭露。”影片以美术学院模特风波、浴室写生风波、大学同事议论和使坏、展览风波等“群众”场景，借助电影视听形象的直观，集中发露中国传统文化特别是礼教的虚伪、愚顽和残酷。影片特别关注的是潘玉良作为觉醒的“新女性”在新旧蜕变过程中所遭遇的心灵裂变与道德悖论。不论是文化观念、爱情观念、婚姻观念还是家庭观念，潘玉良都是“半新半旧”的。在家庭生活中，潘玉良无法开解妻妾矛盾。潘玉良与大夫人之间的冲突，既不是传统大家庭里妻妾之间的争风吃醋，也不是“天使”与“妖妇”之间的斗

法,而是传统与现代两种不同女性意识之间的冲突。在“子嗣观念”方面,潘玉良也是很传统的,她在妓院惨遭与生殖有关的残害,无法延续潘家香火,就极力促成潘赞化与大夫人孕育了儿子潘牟,以此表达她对潘赞化的感恩之情。在爱情观念方面,潘玉良同样是既新且旧的。她坚守对潘赞化的忠贞,也保持与王守信的友情。不论是选择逃离、流浪还是坚守,“半新半旧”的潘玉良始终都没能摆脱道德困境与心灵撕裂的痛苦。潘玉良的“半新半旧”亦即传统与现代的杂糅,或许可看作是中国社会从前现代向现代转型的过渡性景观。

布莱希特曾言:“通过艺术来摧毁我们给定的身份的活动与创造新的主体的实践是紧密相连的。”^①如其所言,潘玉良的社会身份的不断改变、社会阶层的不断提升与新的主体性的创造,是与她的艺术及艺术创作活动紧密相连的。潘玉良说:“我是我自己的模特儿,我创造了艺术,艺术创造了我。”就其在中国文化语境中而言,潘玉良突破男权社会的礼俗或曰性禁忌,以自己为模特,凝视镜中的自我,用画笔重新绘就自我,将自己赤裸的胴体与其蕴藏的生命激情和痛苦化作画中人,由此在创造出艺术品的同时,创造了新的女性自我。从电影创作者方面来看,黄蜀芹大胆地触犯那个年代虚伪的性禁忌,用摄影镜头来凝视女性身体,以精妙的镜像揭开男权话语对女性身体的重重遮蔽,抚慰其累累伤痕,赞叹其美的神韵,从而摧毁男权文化“给定的身份”,让女性以“新的主体”成为“可见的人”,这或许不是没有意义的。

有论者认为:“影片《画魂》,无论从创作理念还是主人公一生命运的描述上,都更清晰地表现出女性主义内涵的注入。但是《画魂》的艺术效果却明显地差别于《人·鬼·情》。这无论作为个人作品系列来分析,还是作为中国女性题材影片系列来

^① [英]特雷·伊格尔顿:《二十世纪西方文学理论》,伍晓明译,陕西师范大学出版社1988年版,第239页。

比较研究,都是一个极富启示意义的现象。”^①此为确论。黄蜀芹导演在与笔者的交谈中也一再说,这部影片有商业的考虑,也想对女性意识与社会文化心理等等进行一些新的探求,但这些东西不容易搞到一块,总感到有些“拧”。黄蜀芹感到自信的是,“影片中的潘玉良毕竟是个有独立人格的人”^②。

黄蜀芹的“女性题材”电影《青春万岁》、《人·鬼·情》和《画魂》等,分别拍摄于20世纪80年代初期、中后期和90年代初期,激荡于这三个历史时段的中国社会政治文化思潮分别是政治话语、文化批判话语和大众文化话语。这些话语作为特定年代的公共“议题”,不仅是这几部影片据以理解和演绎所选“女性题材”的“先行结构”^③,而且是影片叙述“女人故事”参与公共“议论”的主题话语。黄蜀芹的女性身份、艺术家特有的敏锐、对女性与生俱来的关怀取向及对“女性视角”从自发到自觉的选择,使她总是有意无意地把自己的女性经验纳入到所参与的公共“议题”之中从而获得表达,同时又使后者发生偏离。黄蜀芹的这些电影因此是“多声部”的,“女性的声音”即使没有成为主调也是其中最动人的乐章。其所发露的女性意识,远不是完全搁置历史和男性话语的“纯粹”女性意识,而是与特定时代的社会政治文化关联在一起。“何为女人”可以成为超越时代的命题,一个女人或一代女人的女性意识却很难超离所处的时代。黄蜀芹还是很乐观:“女性自我意识的建立,是人类另一半的存在与觉醒。对电影来说,它开辟了另一视角,探索了另一片天地。我相信,随着人类文明的越发进步,女性文化将越加得到社会应有的尊重与认同。”^④

① 倪震:《一个完美的人是孤独的》,王人殷主编《东边光影独好》,中国电影出版社2002年版,第44页。

② 黄蜀芹、杨美惠、戈铤:《追问自我》,王人殷主编《东边光影独好》,中国电影出版社2002年版,第113页。

③ 有关“先行结构”概念的解释,请参见牛宏宝著《西方现代美学》,上海人民出版社2002年版,第550—551页。

④ 黄蜀芹:《女性,在电影业的男人世界里》,《当代电影》1995年第5期。

不“可见的历史”与不“可见的人”

——中国当代电影的历史叙事与历史人物形象片论

李兴阳 冯道如

中国当代(1949—)电影的历史叙事,其视域是宏阔的,中国历史上一些重要的历史时代、重大历史事件和各色历史人物,只要能够满足当代现实的某种需要且能够与之形成对话关系的,大都得到了基于不同价值取向和审美趣味的书写。在以“历史的书记官”自命者那里,书写历史的本意是要还原历史本相,求得历史真实,认识历史规律。而以电影书写历史有着其他艺术不可比的优长,电影的视听语言能“使埋葬在概念和文字中的人重见阳光,变成直接可见的人”^①,使湮没在时间长河里的历史变成“可见的历史”。但在“新历史主义”者看来,这种关于历史的想法近乎神话,已经逝去的历史是永远无法复原和重现的,能找到的只是被阐释和编织的有关历史的叙述。事实漂流在记忆与文字中可以与任何观念结合。历史可以有不同的阐释。人们认同或选择某一种阐释,大多是基于审美的、道德的或政治的等等考虑。颇为吊诡的是,中国当代电影的历史叙事大都追求前者所推崇的,却总是落入后者所指出的叙事陷阱中,使其追慕和书写的对象变成不“可见的历史”和不“可见

^① [匈]巴拉兹·贝拉:《可见的人电影精神》,安利译,中国电影出版社2003年版,第14页。

的人”。这在其“革命英雄”、“革命领袖”、“人民公仆”和“将相王妃”等历史人物系列的书写中,表现得尤为突出。在政治、文化、商业等多重话语的改写重塑下,历史人物形象常常失却丰富的层次而变得面貌全非,其本相在当代中国电影中找不到有力而恰切的表述。

一、阶级话语与“革命英雄”形象

在中国当代电影的历史叙事中,“革命英雄”被放置在历史人物形象系列的首位。“革命英雄”的塑造之所以如此重要,其原因是多方面的,而最重要的原因与其政治意识形态用心有关。中国当代新政权从其宣布建国并成其为唯一合法政权之日起,便开始寻求和建构其存在的历史合法性,中国当代电影的历史叙事是其重要途径之一。最能够证明其合法性的历史,毫无疑问是“革命历史”,而最能够体现“革命历史”之真实的是“革命英雄”人物。由此,“革命历史”成为当代电影历史叙事的主流,以工农兵出身为主的“革命英雄”形象也就成为革命故事片的主角。中国当代新政权对电影的政治定位将电影建构成了强有力的意识形态话语,而阶级话语作为意识形态话语的重要组成部分,在很长的历史时段里成为历史人物电影书写的滤色镜。在阶级话语这片功能强大的滤色镜的遮盖下,“革命英雄”作为“人”的历史丰富性被过滤掉了,成为色彩单一的政治化的“单面人”。

“革命英雄”在被锻造成为革命的英雄之前,其原初身份是多样的,有知识分子,有工人,有农民,有曾经分属不同阵营的普通士兵,还有地主资产阶级的逆子贰臣等等。其中,被予以突出表现的主要是工农兵形象。由原初的工农兵身份转型成为“革命英雄”的过程,是一个从肉身到精神的艰苦重塑过程。置身于这一过程的工农兵形象以其阶级身份承担着双重能指,一方面指涉旧社会的阶级压迫,一方面标示党的救赎和新社会

的到来,这在“十七年”和“文革”时期的电影中表现得尤为突出。譬如,雷锋(《雷锋》1964年)在成长为时代的革命道德英雄之前,其原初身份是遭受地主剥削压迫的乡村小农民,他手上的伤痕就是旧社会在他身上刻下的仇恨印记,而党及其建立的社会主义制度改变了雷锋的命运,抚平了他的创伤,引导他走上了革命道路。他孩提时坐在明亮的教室里写下的第一句话就是“毛主席万岁!”他成年后誓愿做革命机器上的一颗螺丝钉,把一切都献给党,而这正是隐匿在工农兵形象背后的党/组织所需要的证明其合法性的回报。事实上,在经典革命叙事中,作为一种意识形态修辞方式,党/父的权威始终承担着工农兵引导者的角色。各种电影叙事手段都指向这一点,如在雷锋当学校辅导员那场戏的镜头语言里,画面空间深处是毛主席画像和“好好学习”的标语(类似的画面构图在该影片中俯拾皆是);再如,在这部不足78分钟的非音乐片里竟出现了《浏阳河》、《唱支山歌给党听》等五六首歌曲,歌声中无一例外地传唱着同一个人的名字。这种几乎无处不在的主题歌曲、插曲,成为该片乃至这两个时期电影中最具引导性的听觉元素。相似的情形也出现在有关刘胡兰、董存瑞、黄继光、邱少云、张思德等的电影叙事中,他们同雷锋一样都是在党/父的权威引导下成长起来的“革命英雄”人物。

在“革命英雄”叙事中,阶级话语作为滤色镜,其所滤取和凸显的是阶级色彩,阶级差别成为人性的惟一印记,包括女性性别在内的人性的丰富性与复杂性,都被遮蔽甚或被抹杀了。在“去女性化”的英雄叙事中^①,女性“革命英雄”都是不爱红装爱武装的“娘子军”形象,刘胡兰(《刘胡兰》1950年)实质上是另一个董存瑞(《董存瑞》1955年),赵一曼(《赵一曼》1950年)也是另一个聂耳(《聂耳》1959年)。在阶级话语的覆盖下,“革命英雄”系列中的女英雄男性化的实质是将女性置于男性之下,不

① 李兴阳:《时代的声音与女性的声音——论黄蜀芹导演的女性题材电影》,《当代电影》2009年第11期。

仅使其性别身份变成“空洞的能指”，而且由此建立起了性别等级秩序。至此，已然形成革命的“女性/男性”与“革命群众/革命英雄/组织领导/党/毛主席”这样的权力格局和等级秩序。

概言之，在阶级话语主导下的“革命英雄”叙事中，被置于革命的权力格局和等级秩序中的“革命英雄”，其原初的个体生命传记被改写成了在党的关怀教育下成长为没有性别、欲望和身份平等意识，只有阶级仇恨，甘愿为革命赴汤蹈火的英雄传说，由此阻断了对个体生命的深入探究，遮蔽了人生命题的浮现，“五四”以来关于人性的启蒙话语就此陷落，国家意识形态组织起来的“革命英雄”叙事注定了人物主体自陈的不可能。

二、创世神话与“革命领袖”形象

在中国当代电影的历史叙事中，“革命领袖”形象的塑造经历了从无到有从少到多的过程。具体而言，在“文革”前的“革命历史”叙事中，领袖人物较少出现，即使出现也较少成为主角；而自1979年毛泽东、周恩来的形象首次出现在故事片《大河奔流》中以来，“革命领袖”成为相当一部分电影历史叙事的主角，对“革命领袖”的电影表现自此成为主旋律电影中的主旋律。就其叙事方法而言，伴随着国家政治和社会的巨大变迁，中国当代电影对“革命领袖”形象的塑造，先后经历了由创世神话到日常化书写的变化。这种变化，不是后者取代前者，也不是二者并重或并置，而是在“神化”的总体倾向中，增添“人性化”的因素，从多角度多侧面塑造革命领袖人物，使其在不失“神性”的同时又具有可亲近的“人性”。

中国当代电影中的“革命领袖”书写，总是在国家话语的绝对规约下，以中共党史为依托，以革命政治的诗意表达为基调，以展现风起云涌的革命重大事件为主线，用宏阔的笔触去再现历史巨人的侧影，在史诗般波澜壮阔的历史场景里为“革命领袖”竖起一座座伟大的雕像，而环绕其周身的则是高亢的红色

战歌和深沉的悠远抒情,是壮阔的历史风云和浪漫的革命传奇,是超人的胆识风范和伟大的人格魅力,是坚定的政治信仰和博大的爱民激情。这类创世神话中的“革命领袖”形象,能以其单纯的信仰品质给现实受伤的心灵带去精神抚慰,以想像的公共记忆使浮荡的时代灵魂得以处置安妥。但是,这种过于依赖历史史实及其重大事件的表述,常常在编年式的历史展现过程中,疏落了对历史人物本相的还原与摹写,从而导致见史不见人的现象,如《孙中山》(1986年)就是颇为典型的一例。进一步言之,在这类创世神话式的“革命领袖”书写中,影片总是把历史事件解释成官方说法的历史事实,以权威的历史解说规约主观叙事,以伟人清晰的正面免冠肖像的方式阻断对历史的追问,历史和历史人物的真相由此遭遇到了深度言说的障碍。太多的话语禁忌,使“革命领袖”的形象塑造留下诸多颇为遗憾的结构性空白。

随着中国社会现代转型的不断加速,国家资金保障也难以消弭电影作为工业链条之一环的现实,商业利润的诱惑也不断鼓动着电影的多样化写作。同时,中国的社会表情和政治情绪日益呈现出丰富复杂的面貌,意识形态也不再是铁板一块,有效的意识形态构建也不得不寻求观众的共鸣。于是,在继承和修正民族国家的经典革命叙事的基础上,“革命历史”人物的电影创作出现了日常化书写等诸多新动向,“革命领袖”形象也因此得以重构。重新建构“革命领袖”形象的方法是多种多样的,最突出者有三点:其一,青春期故事成为“革命领袖”书写的新资源,如《青年刘伯承》(1996年)、《邓小平·1928》(2004年)等;其二,“西方指认”成为重建“革命领袖”权威的新策略,如《毛泽东与斯诺》(2000年);其三,曾经是“革命领袖”的“反面人物”重获生机,如《大决战·辽沈战役》(1991年)中的林彪。而所有这些新的叙事策略都有一个共同点,就是在适度地“去神圣化”(对曾经是“革命领袖”的“反面人物”则是“去妖魔化”)的同时,增添一些“人性化”的内容,使“革命领袖”既不真的走下神坛,

同时又有了世俗人间的烟火气息,如《长征》(1996年)、《周恩来伟大的朋友》(1997年)、《邓小平》(2003年)等。《长征》以好莱坞式的视听语言,将残酷的革命场景及其创伤描述成为宏大的视觉奇观,又细致地切入毛泽东的心理轨迹和情感脉搏,给原先极度“神化”的“革命领袖”形象注入了普通生命的诸般元素。这部影片,在试图对历史本相的逼近中小心翼翼地开启了领袖人物内心深处的多层细小角落,展露出那些滋生在革命罅隙中的人生情绪和战歌余音后的情感冲击波,从而成功地赢得了观众的情感认同。

三、政治伦理诉求与“人民公仆”形象

在中国当代电影的历史叙事中,被主流话语刻意打造的还有“人民公仆”形象。这类形象与“革命领袖”形象所担当的历史叙事功能是不一样的,如果说“革命领袖”的电影表意为执政党及其政权的合法地位和社会制度的合理性进行了一次电影化的历史再确认和辩护,那么,“人民公仆”亦即“充满爱心的党员干部”就是重建社会秩序和强化民族凝聚力的道德符码。在《焦裕禄》(1990年)、《孔繁森》(1995年)、《任长霞》(2005年)等电影中,身为党的儿女与人民的公仆,焦裕禄、孔繁森、任长霞等“革命干部”背负着沉重的国家使命,甘愿为国家和人民奉献出自己的一切。他们既是灵魂的拯救者,又是社会困境的解围人,还是社会秩序重建所必需牺牲。革命的政治伦理成为他们人生最高的道德规范。

中国当代电影历史叙事中的“人民公仆”(党员干部)形象,虽然像“革命英雄”一样,具有“崇高”和“牺牲”的品性,因而也可以称之为“英雄”,归入“革命英雄”形象系列,但与前述“革命英雄”形象又有诸多不同之处。首先是叙事精神指向颇为不同,“人民公仆”有其独特的叙事能指,具体而言有两点,一是弥合党群之间的裂隙和疏离,增强社会凝聚力,恢复党的信誉;二

是作为人生的楷模完成对“越轨者”的道德救赎，完成党的先进性教育。其次是电影修辞策略颇为不同，“人民公仆”形象的书写有其独特的修辞策略，具体而言有三点：一是家庭伦理的苦情路线和温情路线，“文革”前的工农兵“革命英雄”与“文革”后的“人民公仆”（如焦裕禄、孔繁森、任长霞等）都有与家庭及家人的矛盾冲突，但前者指向阶级压迫与阶级解放，后者对家庭的牺牲和对家人的疏离，则承担着感情诉求的修辞策略。在这种策略中，“人民公仆”的公心总是能战胜自己的私心，个人欲望因此受到压抑，并对家人和家庭充满愧疚之情；家人则往往由不理解到理解，由反对转而支持，作出各种牺牲，并因此遭受新的苦难或加重既有的苦难。这样的苦情路线和温情路线，还设置在优秀“人民公仆”与“人民”中作为典型个案出场的具体“个人”及其家庭之间。后者往往因天灾人祸陷入困境之中，但在“人民公仆”充满爱心的扶危济困中最终走出困境。二是以“个别”代表“一般”，即遮蔽真实的官场生态，以少数优秀“人民公仆”个人的政治伦理品格象征、比喻党员干部的整体政治伦理品格，意在重建党的信誉，弥合党群裂隙。三是将“整体”问题降格为“局部”问题，淡化或转移人们对社会矛盾的注意。这样的修辞策略其问题是明显的，影片回避中国社会现代转型期复杂而深刻的社会矛盾，苦心孤诣地把主人公置于风平浪静的情感港湾，让他们表演一幕幕个人的水上芭蕾，所成就的是正面形象自我展览。影片遮蔽掉主人公生存于其中的更大的官场生态，从而使他们成为群众包围着的道德孤岛。家庭伦理的苦情温情路线只是政治社会现实困境的化妆舞会，它以超历史解决的方式转移了当代中国政治文化的深刻矛盾。而历史人物智慧的失语则凸现出以德治国的理想。

这类电影的创作意图与其实际的社会接受效果往往是相悖的。譬如，在这类影片中，每个历史人物牺牲之后，都有一个颇为壮观的群众场面。这种场面的叙事，本意在以煽情的手法和构造潜在观众的视角，塑造观众对只可仰望的政治伦理超人

的政治情感认同,但其另一面恰恰与叙事本意相反,群众的出场完成了对现实政治处境的视觉控诉和对清廉正义官场的呼唤。这类电影在故事结束之后,往往以人物“复活”的画面镜语交代“斯人已逝,但斯人并未离去”这样的经典修辞手法来确认主人公人生价值。这类电影在成就了一个个超人传说的同时,也牺牲了优秀“人民公仆”作为个人的生命能量,神话的企图和体制的充分认同进一步成为表达复杂的社会遭遇和真切的人生体验的巨大障碍。

四、女性修辞与“将相王妃”形象

在1979年以前的中国当代电影的历史叙事里,欲望与身体的叙述曾在阶级话语的强势遮蔽下成为视觉的禁忌;而在1979年以后的电影尤其是商业电影中,女人/欲望则毫无顾忌地充当着“叙事的助推器”,“女人——男人的经典关系式仍先在地提供着叙事与意识形态运作的‘经济’模式”。^①以女人与男人间的关系纠葛来参与并改写历史与叙事,这已成为1979年后中国电影历史叙事的重要表意策略。具有商业性质的主旋律电影《鸦片战争》就曾用过。该片将性/欲望架构给以颠地为代表的英国。在这里,女人/欲望的叙事模式不仅增添了电影的“可看性”,同时又作为清晰的话语修辞完成着对人物的品格指认。在《鸦片战争》中,女性的进入还只是进行着一种品格劣迹的指认;在《赤壁》中,对“女人——男人”关系的借重则直接改写了一个帝王的真相。《赤壁》设计了两个女人的动作线:一个是孙尚香女扮男装混进曹营,搞到了曹营地图,另一个是小乔独闯曹营,用美人计拖延了曹操的战机。该片把曹操的失败解释为这两个女子的所作所为,曹操因此给人以弱智的印象。欲念与身体的叙事搭载,在给观众以色情窥视的诱惑的同时,也促成

^① 戴锦华:《雾中风景:中国电影文化1979—1998》,北京大学出版社2006年版,第109页。

了性爱话语对正史的游戏与颠覆。

在《鸦片战争》、《赤壁》中,对女性/欲望、女人——男人关系的利用还只是影片叙事所借重的一种手段,《杨贵妃》则直接将它当作了影片的目的。《杨贵妃》以“情乃孽源”为叙事主题,实则相中的正是杨贵妃那可以满足情色窥视的天然卖点。所谓“情乃孽源”的话语姿态只是影片借重佛语以图成功穿越官方电影禁忌审查的包装,它除了在影片最后闪了一下身影,再也没有在任何地方成为戏剧的内在构成。甚至连杨贵妃对李隆基的爱情表白也只是影片作出的一个虚假叙述。“我是个女人,喜欢荣华喜欢富贵,喜欢唱歌喜欢跳舞,喜欢珠宝漂亮衣衫,还喜欢吃荔枝。可是,我想让你知道,假如这一切都没有了,假如你不是一个皇帝,我依然疼爱你,忠于你。”杨贵妃在片尾对李隆基的这段表白,从镜头语言来看是李隆基视点下的人物被述而不是主体自陈。事实上,整部影片就是男主人公权威视点下的宫廷佳丽的自觉呈现,它为观众提供窥视美人、暴餐美色的视觉快感,而杨贵妃只是影片打造宫廷奇观和感官王国所借重的欲望符码。杨贵妃,她没有自己的性格,没有自己的生命,当然更不是历史上曾经存在过的那个真实的女人。

女性延伸出的另一个自然属性就是母性。古老的女性、原始的母亲,那是人类文化伦理中生命的负荷者与拯救者。于是,一个母性光辉辐射下帝王的成长故事便成为遮蔽帝王暴力历史的一个可行的叙事策略,《一代天骄成吉思汗》就是典型的一例。影片的文本结构呈现为两个叙事功能序列、两种意义结构的交织与重合。第一序列是铁木真拯救部落的传奇:部落互相仇杀群龙无首的混乱局面使草原满目疮痍,使生命惨遭杀戮,英雄铁木真历尽坎坷终于力战群雄,为草原带来和平。第二序列是铁木真被母爱拯救的故事,即铁木真在母亲的教诲下,完成部落的拯救与自我的救赎,获得生命的意义与完满。构成叙事的起伏跌宕,同时也更具话语表达效力的,正是第二序列叙事对第一序列叙事的不断转换和延宕。影片通过对第

二叙事序列中母亲作为“施惠者”的反复渲染强化(铁木真与母亲只要在同一场戏中出现,就总是重场戏,其情绪长度总是遮盖叙述的延展),巧妙地抑制了第一序列叙事可能牵涉的暴力因素,从而把一个充满暴力剥夺的历史改写为一个在母爱教诲下不断战胜内心的狭隘、逐渐懂得珍爱生命的英雄成长的故事。事实上,较之于影片的虚假叙述,在具有自传性质的《蒙古秘史》中却充斥着铁木真的另一种历史自陈:“一个男人最大的运气,就是征服他的敌人,劫夺他的财物,驾驭他的马匹及其享受他的女人。”“让我们的歧见变成我们的仇恨实在不对,但是我的妻子阻止我让扎木盒回来。”“我的母亲告诉我,我父亲的敌人,永远都是我内心的敌人。”^①或许,这个铁木真才是更逼近历史本有的那个恶者。

五、西方视点与中国历史人物形象

当《红高粱》等中国电影开始在西方国际电影节获奖并为世界所知的时候,一个潜在的事实正日益凸显:中国电影正遭遇后殖民的尴尬文化语境。对后殖民语境下的部分中国电影的跨文化叙事问题,不少论者都做过精致深到的分析。有论者即认为,这类电影在影片创作上,“将欧美世界的中国想像内在化,将本土的历史经验与体验客体化”,从而使“内在的西方文化视点与地道的中国文化表象在后殖民文化语境中实现了天衣无缝的缝合。中国的民族文化和民族历史在世界文化视域中赫然登场,同时在其登场处悄然隐没”。^② 此类电影创作多是商业行为,它们用所谓“民族性”元素(如武侠和京戏)满足西方世界对东方的想像,而实际上却实践着与政治意识形态和西方视点的合谋。在此类电影的历史叙事中,历史不是一个包蕴丰

^① 参见 2005 年英国 BBC 纪录片《成吉思汗》。

^② 戴锦华:《雾中风景:中国电影文化 1979—1998》,北京大学出版社 2006 年版,第 248 页。

富细节的话语片段，而常常成为某种西方视域下的奇观呈现，历史人物不过是西方视点下商业电影所借重的中国文化资源。2002年的《英雄》曾经将此进行过非常熟练的演绎。

如果说《英雄》以武侠的民族包装和电影空间对于电影时间的胜利直指奥斯卡，那么《梅兰芳》则以京戏的民族元素取悦于欧洲艺术电影节。较之于《英雄》毫无顾忌地演绎西方视点下的商业美学，《梅兰芳》（2008年）则是商业资本和西方话语借重中国文化资源规避历史书写的一个更为隐蔽的片例，因为它在营造空间美学和规避历史的同时赋予了影片一个迷恋主题的假面。但正是这三个因素的综合促成了一个苍白无力的梅兰芳形象。首先，京剧舞台的空间化造型呈现打造着西方审美视野中的东方景观，延宕历史的叙述，人物只留下五彩斑斓的戏服。其次，现实的政治话语禁忌阻断了创作者深入历史真相的可能，由字幕简单交代出的民国和抗战的线性历史，只是酷烈跌宕的戏梦人生得以出演的远景和人物间恩怨情仇得以演绎的外在索引，它不曾以厚重具体的丰盈品质铺设戏剧动作的规定情境，也不曾成为戏剧动作的内在驱动，梅兰芳的形象塑造因历史肌理肤质的视觉缺席而变得苍白无力。最后，影片所呈现的与其说是关于一代梨园伶人的人生传记，不如说是陈凯歌在一段告别历史的书写中对《霸王别姬》那萦绕不去的迷恋主题的回声。正像《梅兰芳》英文片名不是 Mei-Lanfang，而是 forever enthralled 所昭示的那样，梅兰芳是迷恋主题中所需要并被利用了的配角元素，对迷恋主题的沉醉先在地决定了剧作要赋予迷恋的一方（邱如白、田中隆一）以更强的戏剧能量，而梅兰芳则成为被动主人公。对梅兰芳内心描摹和性格刻画正是由于这种人物布局上的弱势地位而不及邱如白、田中隆一等人物那样突出、成功。较之于迷恋主题对主人公形象的剥夺，影片恰恰是在迷恋主题最弱化的那段戏——梅兰芳与十三燕的对擂中，有效地刻画了梅兰芳善于学习、勇于创新的艺术品格。就人物塑造的艺术规律而言，“人物真相只有当一个人在

压力之下作出选择时才能得到揭示——压力越大，揭示越深，该选择便越真实地表达了人物的本性”。^①《梅兰芳》恰恰因为对东方舞台空间和迷恋主题的沉醉以及对历史的规避使得主人公失却了应有的“压力”，从而自动放弃了揭示“人物真相”和“人物本性”的机会。如果说《霸王别姬》因为对历史场景的厚重营造和对关联戏情的空间表述而使一个虚构的人物性格和迷恋的主题突出而鲜明，那么，《梅兰芳》则因对历史具体指涉的放逐和对迷恋主题和东方景观的沉醉而消弭了一个真实历史人物的生命能量。

在中国融入全球化的时代语境下，真正将东方文化纳入西方视野、将西方元素介入东方叙事来进行“互相观看”、平等交流和严肃书写的是一部为迎接香港回归而拍摄的带有商业性质的主旋律影片——《鸦片战争》（1997年）。较之于闭关锁国时期的《林则徐》（1959年）在阶级斗争的强势话语下对内部派系斗争的强调对中/英民族矛盾的弱化处理，《鸦片战争》站在中国融入全球化的社会语境下对西方文化和东方文化、工业文明和农业文明作了一次反思性检阅，义律等英方人物成为与林则徐一样重要的角色（在重要的角色中，外国人占了三分之一），并真正成为戏剧动作的介入者。西方文明的强势出场不仅指涉着非法贸易的叙事话语，而且，作为与东方文明的参照，联系着落后民族的自我反思。西方他者对中国的目击与见证，赋予中华民族及其子女以新鲜的面貌与意义。于是，林则徐便不再是1959年时的怀柔天下、抚炮擎戟的单一爱国英雄形象，而是知书善断、知人善用、富有清醒的理智、明晓刀叉文明不可小看、反思自己曾是狂妄自信的井底之蛙的多侧面形象，在外国人的眼里则是“坚定、粗野、忠君、深不可测”。琦善也不复仅仅是卖国求和、丧权割地的小人形象，而是深知“洋人船坚炮利”、出战必败的落后臣子。这部地道的国产电影，有着30%以

^① 罗伯特·麦基：《故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理》，周铁东译，中国电影出版社2001版，第118页。

上的英文对白,而且影片创作者以“一部影片如欲打入国际市场,英语对白的生活化是最重要的”^①的深刻认识真正使得该片英文对白可说可演、地道纯正。它所昭示的显然是一种新的历史书写策略:把东方生态纳入西方视野。它间或成为电影表达的新模式和切入历史的新视点。纳入了西方文明坐标的中国历史人物因此而获得了独特的叙述身份和个人表达。

但《鸦片战争》毕竟是个特例,或者说,它因为不可避免地涉及了种族冲突而理所当然、名正言顺地要借用西方他者的话语。而更多的商业电影的历史人物书写都像《英雄》和《梅兰芳》一样只是一种东方展示/西方窥视的不对等交流。这种把西方视点先在地构筑在中国历史人物书写中的商业操作,是以牺牲人物的厚度和深度为代价的。这类商业电影创作既不满足于历史的尘封惰性,也不屑于对历史文化的承袭,既没有在意史书标尺下以真实的维度对历史作出渐近真实的再现,也没有在充满创意和洞见的艺术想像中对历史人物作出真诚的刻画。追求观众最大化的商业企图先在地决定了历史人物书写的非自觉性。所谓历史人物只不过是创作者演绎商业美学的一个由头,最终总是蜕变成观众平均数的先在预设和欲望投射。历史及历史人物书写注定不是商业电影追求的最高任务,欲望与视听奇观才是横贯影片的“贯穿动作”。这类影片总是通过造型与叙事的游离逃避历史。主题也常常是献媚性的或臣服姿态的一个幌子,人物径直成为影片运作所借重的一个中国文化资源和满足西方世界对东方想像的一个元素。

阿诺德·汤因比曾言“一次有效的挑战会刺激人们去从事创造活动”^②,然而,中国当代电影的历史叙事大都是商业电影和主旋律电影的制作,而不是富有挑战性的个人化书写;而有幸进入当代中国电影历史叙事视野的,不是正面的历史人物形

① 代瑛、庄辛:《谢晋传》,华东师范大学出版社1997年版,第279页。

② [英]阿诺德·汤因比:《历史研究》,刘北成、郭小凌译,上海世纪出版集团2005年版,第54页。

象,就是具有生杀予夺权力的帝王将相,前者常常被神话化浪漫化,而后者往往被卡通化戏说化。在中国当代电影的历史叙事中,政治文化的壁垒和商业企图的干扰,使太多的历史和历史人物被误读或被遮蔽,再加上创作上艺术想像的孱弱,那些曾经真实存在过的历史人物,大都还未能成为“可见的历史”里的“可见的人”。



电影互文性：以武侠电影为例

杨弋枢

关于“作者论”

把武侠引入电影，可算是中国电影的创举，借重影像，生生不息的武侠世界续写着深入人心的民族寓言，从连拍十八集续集的《火烧红莲寺》，到近百部“黄飞鸿系列”电影，到屡屡创下百万票房纪录的张彻武侠片，到《卧虎藏龙》再次在西方引起的武侠热情，这一波波连绵的武侠浪潮在各个年代诞生了如胡金铨、张彻、楚原、徐克、吴宇森、李安等等极具个性特征的代表性导演，研究者们也纷纷慷慨地赠与这些导演以“大师”、“作者”这一类赞美之辞。值得深思的是，研究者眼中的武侠片大师视野往往始于从六十年代之后开始拍摄武侠片的胡金铨、张彻，究其原因，一方面这源于西方作者理论的渗透，另一方面也因为这一时期影像资料的保存成为可能，而三十年代前后的第一波武侠热则因为胶片资料的毁损只能以数据、以文字信息予人以想像空间，比如，导演了《劳工之爱情》和《孤儿救祖记》的第一代导演张石川，他的阶级观与闹剧感怎样演变到《火烧红莲寺》中？再比如，左翼导演孙瑜在拍摄《渔光曲》（1928年）和《风流剑客》（1929年）时，是“关照现实的理念”还是“娱乐大众”

的信念在秉持,他的武侠片与他的其他左翼倾向的电影是否有统一的品质……这些都无从影像资料求证,因此关于早期武侠电影的文字描述是一个既缺失作者也缺失影像实证的想像空间。但仅从转述我们也已能一窥早期武侠电影的盛况,如《中国武侠电影史》描述,“据不完全统计,在1929年至1931年间上海的50多家影片公司,就拍摄了250多部武侠神怪片,占全部影片出品的60%以上”。但武侠电影的大众性准则使这一片种从一开始便遭到文化抵制,在由程季华、邢祖文、李少白主编的《中国电影发展史》延续了三十年代严肃文化对武侠电影的批判态度,而萨杜尔的《世界电影史》也仅以“商业片”笼统地将武侠电影归纳其中。具有观众召唤力的武侠电影恰恰遭遇了文化书写一致的缄默。

武侠片开始被看作导演的艺术,要到1967年的《大醉拳》和《独臂刀》引起的第二波武侠电影浪潮之后。从接受的角度看,与二三十年代以上海为生产基地的第一波武侠热不同的是,六十年代之后的武侠电影凸显出“作者”,导演、演员甚至武术指导等的个人贡献都受到超乎于前的重视。虽然六十年代的武侠电影常常是把以前已有的东西重新搬给新的观众,但即便相同的东西也获得不同的诠释,这正折射了文本背后的复杂语境,香港流行文化的成熟所扩展的文化空间、商业社会的竞争法则、既自由又不能真正独立的政治处境以及因政治原因而来的移民文化的影响等等这些社会、历史、文化的因素,正是武侠电影之所以在新成立的中国大陆销声匿迹而在六十年代的香港繁荣复生的原因。武侠电影的“作者年代”即由此始,而胡金铨和张彻也被公认为最早的两两位武侠电影大师。

现在我们简略回溯胡金铨和张彻之所以“成为作者”的构成因素。“作者”,以法国新浪潮的定义,是那些在作品中留下自己个性的创作者,以作者论的标准,胡金铨的古典中国意境、空灵的影像感以及如“竹林打斗”、“凌波身影”这样的创造性场景;张彻的男性情谊主题、阳刚气质与残暴风格,都的确是有着

鲜明个性的作者标记,并启示了大批后续电影。对于胡金铨来说,最重要的是“如何讲述”,他把武侠故事还原到每一个考究的细节,而避免了套路式空洞的惯性打斗,以技术为桥梁通往艺术,胡金铨是在不断延展技术可能性的基础上来营造他电影中的深深禅意与中国水墨画般的意境。胡金铨电影最经典的场景之一,《侠女》中的“竹林大战”一场,通过剪辑把异地拍摄的场景合成得浑然天成,剪辑起到创造性作用,通过剪辑创造快节奏,通过剪辑完成现实中不可能的动作。历史情结是胡金铨的另一个人性化标志,他一再讲述的明朝故事,学者般考究的服饰、道具和布景,他所还原的历史图景,其中政治与人性的内涵无不沁透以古通今的意图。胡金铨偏好远离人烟的客栈、孤城等独特空间,把这样的场所用作戏剧化空间,神形各异的人们纷纷登场,在一段浓缩的时间里面上演正邪的较量,客栈与孤城难道不能视作胡金铨内心世界的外化影像;这样的空间,并非只是胡金铨自己所说的出于美学考虑那样形式化,其实也泄露了创作者的心境,在一个四面危机的险恶年代,一个个人(无论侠士还是普通书生)如何能有尊严地坚持正直的生活,这种坚持决定了某种孤独的气质,胡金铨最内在的精神气质,也许便是这种孤独感。当然,孤独感并非胡金铨独有的气质,张彻的武侠电影里也同样弥漫着孤独感,一人独对数十名敌人的场景比比皆是,张彻的代表性作品充满血肉横飞、血腥残暴的厮杀,《独臂刀》已经预示了张彻的残缺美学,而残缺正是历练英雄的契机,断臂之痛使主角苦练武林秘笈残谱,终练成独臂神刀,《残缺》里惨遭肢解的盲人、聋哑、残腿,都在遭受残害后练得针对复仇者的独门功夫。张彻电影的阳刚气质更是改变了香港电影的趣味,在张彻之前香港电影是女性主角的世界,而张彻将这一局面完全逆反,他的电影是一个男性的世界,女性充当微不足道的装饰作用。尽管,从女性主义角度看,无论是以女性为主角的言情片还是张彻女性缺席的阳刚武侠片,其实都是对女性的扭曲,前者剥夺女性并将之置于被窥看的位

置,后者完全无视女性存在,但张彻的阳刚美学的确注入一种新的气息,将香港电影引向另一个方向。正是这些鲜明的个性标记及其长久的影响力,胡金铨和张彻被公认为武侠电影开山立派的作者。

以法国《电影手册》所主导、定义并实践的作者论观点,只有少数导演能被视为电影作者,他们的作品必须至少符合两个特性:“对影片的制作及创作过程有绝对的控制权,以及作品题材选取上一贯的个人主题延续。”^①作者论并不自设界限,比如把善于拍摄各种类型片的好莱坞导演霍华德·霍克斯列入作者之列,是因为“霍克斯热爱生命,所以能把这种哲学贯彻到多种不同类型中而拍出各种佳作(西部片《红河谷》、《赤胆屠龙》;空战片《天使之翼》;惊悚片《疤面人》、《生存还是毁灭》)。他对人生有视野,比如他是第一个将女人与男人平起平坐的美国导演……”^②,霍克斯之所以成为作者是因为他的生命哲学。而希区柯克的作者性,是因为他的电影从形式到内容无不透漏着特殊的个人世界观,作者论也因侯麦和夏布罗尔对希区柯克的研究阐释,终于在形而上层面确定了自身的“世界观”。作者论一经传播,早已成为根深蒂固的电影接受方法,它不仅作用于专业人士,同样作用于普通观众,作者论这一源头引向了有时候也许是与作者论初衷完全背反的方向,其中被商业因素利用的部分往往产生明星效应般的社会连锁反应,说明作者论有时候被滥用到了什么地步。比如,世纪初的中国电影,一部部盖印着“张艺谋”标记的大片,它们的每一个生产环节都充斥着商品的策略,只见“风”,不见作者。现在我们再次回到六十年代,讨论武侠电影导演如何“成为作者”,并进一步探讨作者论的内在肌理。

首先我们需要探讨的是,为什么胡金铨和张彻纷纷在六十

① [法]雅克·奥蒙、米歇尔·马利:《当代电影分析》,吴佩慈译,江苏教育出版社 2005 年版,第 26 页。

② [台]焦雄屏:《法国电影新浪潮》,江苏教育出版社 2005 年版,第 67 页。

年代开始拍起武侠电影。显然不能把武侠电影带来的轰动效应归因于作者，那么作者与推使武侠电影热浪的隐藏因素之间又有怎样的联系。理解胡金铨和张彻最初的武侠电影，我们无法离开邵氏兄弟公司这个参照系，是邵氏“创建武侠新世纪”的构想催生了《大醉侠》、《独臂刀》等影片，将电影当作一单生意来做的邵氏，其构想直接源于当时的电影局面。商业法则在于，即便处身黄金时期也仍然时刻经受危机感，其时，邵氏的危机一面来自于流行一时的黄梅调和山歌片已显疲势，另一面日本剑侠片、美国西部片、007系列间谍片等外片已在争夺华语电影市场，这些挑战激起邵氏的求变之心，而选择武侠电影作“变”的突破口，又离不开香港流行文化趣味这一参照系，武侠电影以武侠小说为蓝本，金庸、梁羽生和古龙此时都写出了盛极一时的武侠小说，而受欢迎的外片都是动感十足的打斗片，对于曾经亲历了上一波武侠电影热潮的邵氏掌门邵逸夫，所有这些元素都刺激了他的敏感的“动感”神经，“中国式动感”的武侠新世纪便在一个环环相扣的合力中产生。邵氏出版物中记载，“邵氏当局的目标，是要突破传统，推陈出新，要求新的人，新的创造，在武侠片方面一新观众耳目”^①。我们由此可见，《大醉侠》和《独臂刀》的起因不是作者的表达冲动，而是起因于一个周密的商业谋划，每一部电影都是精心抛出的试金石。

如果以上论及的外部关系并非作者论的通常视野，那么我们将目光转向作品，转向作者论所推崇的个人讯息与作者标签。在武侠新世纪的起点，邵氏求新的主张落实到操作层面，力求“以真实的‘动作’，立判生死的打斗，代替过去虚假的、神怪的、舞台化的武打的所谓的‘特技’”^②，关于邵氏探索新武侠的经历，从史料中可以见证，这一任务在胡金铨和张彻那里成为各自转化的契机，张彻曾经回忆，他初拍武侠片时，与胡金铨不约而同地都去研究分析美国西部片和日本武士片，向竞争对

① 王海洲：《百年中国电影中的邵氏“武侠新世纪”》，《电影艺术》2006年第4期。

② 王海洲：《百年中国电影中的邵氏“武侠新世纪”》，《电影艺术》2006年第4期。

象美国西部片和日本武士片“取经”，这不仅是武侠电影，也是商业电影运作机制的惯用技术。研究者从《侠女》的竹林大战场景中看到《罗生门》的影响一点也不奇怪，《罗生门》在山林中仰角拍摄的飞奔镜头到《侠女》中演变成竹林间的轻飞穿行，而《侠女》的竹林战又在《卧虎藏龙》（李安导演）中竹林一场、《英雄》里的胡杨林与《十面埋伏》（张艺谋导演）中的竹林场景中被致意或挪用，这种传递正是文本内在关系的些微显迹，它否定了作者论的绝对作品论调。以单独的作品归因特殊的创作者个人，这种视角切断了文本的传递、交流以及文际关系，使得一部电影被看作一个绝对完整的作品，既断开其社会与历史坐标，也忽略作品与作品的内在联系。而作品与文本的区别正在于此，文本意味着无始无终的持续不断的写作，每一个差异都是文本的其中一链，差异的文本又是新的链接的开始，互文关系不是对作者意义的轻视，而是将注意力置于文本谱系以及文本意义的多重层面。西部片和日本武士片显然对胡金铨和张彻产生了不一样的效力，张彻回忆当时的研究心得，“发现当时美国片的镜头达千个之多，而华语片则通常仅 300 个左右，由此得出华语片节奏偏缓慢、难以适应观众口味的弊病。其次便是参考黑泽明的《用心棒》、稻垣浩的《宫本武藏》、三隅研次的《盲侠》等日本时代武士片的动作场面处理。”^①张彻吸收了西部片的快节奏与武士片的血腥感，开始拍摄他的快意恩仇的实感武侠片，当然摹仿的动力在于差别，在于演变，没有一部文本完全重复另一部文本，张彻的真实质感的动作和快速剪辑，加上他阳刚气质与情谊主题，以及詹姆斯·迪恩式的叛逆小子形象，与邵氏“真实动作、立判生死”的新武侠主张应和。胡金铨则更多吸取一种美学感，将之融通于中国戏曲和舞蹈，建立了中国特有的“写意武侠电影”风格。当然，美国西部片和日本武士片只是“武侠新世纪”互文网络的一小部分，这个互文网络还包括了

① 张彻：《回顾香港电影三十年》，三联书店有限公司 1989 年版，第 46 页。

作为类型的武侠电影的文本特性,这将在下文中阐述。现在我们可以理解,胡金铨和张彻电影里的孤独感也是“作者”的隐喻,武侠电影中的孤独主角,他(她)的孤独不是因为孤零零独立自在于天地,而是因为处身江湖,处身于敌我、师徒、情爱、兄弟的关系之中,他(她)的孤独离开江湖这个参照系便失去意义。作者论无限推崇的作者,是要在文本参照系中寻找的作者,在“作者”的前面我们需要加上一个修饰语,即:“互文中的作者。”

广义文本

文艺理论对艺术的探究开始于艺术共性问题的关心,柏拉图用“理式”的概念来概括规律或普遍的道理,“我们经常用一个理式来统摄杂多的同名的个别事物,每一类杂多的个别事物各有一个理式”^①。为了对杂多而个别的事物进行概括,“理式”又要基于“类别”的划分。类别,是亚里士多德的诗学理论中进一步挖掘的“体裁体系”(热奈特用这个词描述亚里士多德关于诗的分类问题),关于悲剧、史诗、戏剧等体裁的分类其实也建立了最早的模糊的类型体系,“亚里士多德的体系虽然还很简单,却是暗格式的,潜在着至少两个条目内容的对查表,表中的每个体裁同时属于方式类型和体裁类型:例如,悲剧可以同时界定为某种主题高雅、表现于舞台之上的作品和表现于舞台之上的某种作品,其主题是高雅的;史诗可以同时界定为被叙述的英雄行为和英雄行为的叙事诗”^②,体裁作为根深蒂固的文化记忆,与写作方式(或叙事方式)的错综复杂的交汇,对于描绘艺术演变在某种程度上具有认识论上的可操作性,它经过理论接力不断强化之后也构成创作所服从的艺术无意识。类型电影正是这一文化潜意识的新形式。之所以构成“类型”,显然是

① 柏拉图:《柏拉图文艺对话集》,朱光潜译,人民文学出版社2000年版,第67页。

② [法]热拉尔·热奈特:《热奈特论文集》,史忠义译,百花文艺出版社2001年版,第57页。

因为“杂多的同名的个别事物”，对于电影商业系统，选择类型，就是选择了商业赌注上增加筹码，依赖类型各个不同而又稳定的那些因素能够有效引起观众认同，而对于研究者，类型所包含的共性有助于挖掘广义文本的文本特性，热奈特在《广义文本之导论》一文中写道，“把联结每个文本与该文本脱颖而出的各种言语类型的包含关系包括在跨文本性之中，这里走上舞台的有各种体裁以及它们的各种决定因素，包括题材、方式、形式及其他方面的决定因素。我们把它们顺理成章地叫做‘广义文本’和‘广义文本性’”^①。类型坐标中的武侠电影，正是因为一文本与其他文本之间明显或潜在的关系，而编织了广义文本的网络连接。

类型意味着惯例手法和通常要素，那么，作为类型的武侠电影的文本共性是什么。首先武侠电影最基本的想像，都是建立在一个虚构的江湖空间之上，所有武侠电影都在营造可感受而不能言说的江湖。江湖与社会有某种相似之处，但又不是社会，产生于春秋战国时期的侠士，代表着一种渊源久远的中国文化，因特定的社会历史原因，侠是曾经活跃于主流社会而后又被主流社会所排挤疏远的少数阶层，因此侠士的江湖在某种程度上是一个以正统社会为对照的想像空间，它意味着特殊的规则、等级、秩序，它又深受主流文化的浸润，就像儒教文化极度重视人伦关系，武侠世界同样是一个以人际关系建构的假想社会，这是一个由师徒、兄弟、情侣、官民、敌我等构成的伦常社会，所有江湖之事都离不开人的爱恨情仇，就像《笑傲江湖》中借人物之口所说的：“有人就有江湖，人就是江湖”，于是江湖实际上在讲述关于人的故事。于是，野心勃勃的练武者费尽心机觊探武林盟主之位、侠客历经艰险战胜了邪恶势力而替天行道、各路武林人士明争暗斗争抢一部秘笈、或结下仇恨的冤家代代相报、或与朝廷腐恶势力周旋斗智斗勇等等诸如此类的主

^① [法]热拉尔·热奈特：《热奈特论文集》，史忠义译，百花文艺出版社2001年版，第65页。

题常常出现于武侠电影中。江湖无处不在，无处遁迹，《独臂刀》中的方刚遭断臂之痛后想要退出江湖，而所谓的退出江湖，不过是过普通人的男耕女作的生活，不闻世事，《笑傲江湖》中众华山派弟子因为第二天就要退出江湖而饮酒纵歌，但江湖是某个无法退身之地，它永远都在身边，即便无心于江湖也仍然会被江湖所伤害，就像方刚退出江湖仍会遭受江湖（恶势力的纠结）凌辱，华山派众弟子退出江湖仍会被东方不败（变态权利欲的象征）追杀。而侠士的要义所在，正是其侠义精神的守持以及对江湖的某种涤荡与清理作用，因此所有武侠电影都是在建构一个中国人特有的江湖梦。

武侠电影的另一要旨，便是武与侠的完美展示，以武为形，以侠为神，这是千百年来中国侠义江湖梦的理想境界。如果说“江湖”的抽象想像空间并非武侠电影的独特文化表述，它是千百年武侠文化经由武侠小说承继而来的文化记忆，那么武侠电影中的影像表述则是武侠电影对武侠文化的独特贡献。影像的武侠自然离不开动作之“形”以传侠义之“神”，武侠电影的“武术指导”从来都是重要一环，武指，需要武功与美感的结合，把握动作的银幕呈现，在动作中体现内在精神，武指正是一个将身体融于文化的一门技艺，这种传统也渐渐获得世界性的影响力，不是好莱坞电影也请香港武师担任武术指导吗？“武”的银幕呈现既与电影技术有关，也与时代的审美观有关，因此武侠电影的各个年代都有各自的特殊表现力，在武侠电影的成型期，动作的启示主要来自京剧等传统戏曲，动作依据颇为程式化的一招一式的假定性，视觉效果依赖于特技。“口吐白光，指出神剑”式的打斗场景是必然出现的例式，《火烧红莲寺》引起的大片“火烧片”，它说明了初创期因想像匮乏而跟风抄袭并将一个创意用滥的风气。而上文论及的“武侠新世纪”是一个真刀真枪真打的时期，也是真正建立武侠电影暴力美学的时期，相比于这一阶段，初创期的武侠大都还只着意于神怪美学。武侠新世纪时期的实感打斗，一次次把人与人的对峙推向最前

景,在张彻电影里,这一对峙逐级增加,从单打独斗到一个(或少数几人)与多人(常常是几十人)的决战,一个侠士总是会解决一群敌人而能最终胜利,盘肠喷血的场景比比皆是,这是特殊的中国式英雄幻想,而诸如慢镜头展示动作美感、蹦床拍摄凌空飞越场景的拍摄手法作为武侠电影的基本方法影响了后面无数武侠电影。在张彻为武侠电影注入阳刚气息、男性情谊和血腥感之后,楚原又注入了人性的深度及男女情爱的主题。而九十年代后——陈墨称之为“娱乐新影像时代”^①,这是新一轮特技时期,以徐克导演的《蜀山传》、《倩女幽魂》等为代表,这是好莱坞商业巨片的特技观念与中国传统武侠交流产生的新型作品,邪恶势力拥有神话般的能量,所以侠客要战胜恶魔要克服难以想像的困难,借助特技,电影里的超人们移山碎石、呼风唤雨、遮天盖日,这不是传统的武侠电影,而是武侠的外壳装人科幻、神话、鬼怪、情爱等类型的种子混合而成的新形态。

武器,是武侠电影另一个不说话的主角。武器与人的关系跟人与人的关系几乎同等重要,武器与人的合一正反映了武侠的特殊恋物癖。武器即人,练习葵花宝典而渐变性的东方不败,她的武器不是刀剑,而是暗器一般的长线与针,以柔出击、尖厉、有着冷不防的杀气。对武器的态度其实也是对人生的态度,所以连《英雄》里的小侍女也会说出“人不离人,剑不离剑”这样深含人情观念的话。当传统的十八般武器被武侠电影用到极致,武师们开始设计与人相配的新的武器。武器不再是辅助工具,它甚至是成败的关键,这是徐克导演的电影里经常表述的物观,《蜀山传》,《七剑》里甚至到了人服从于剑的地步,剑具有精神,人因为有剑而获得勇气与战斗的力量,这一“剑”意象,无意地巧合于技术时代人与机器关系的哲学探讨。武、侠、剑(指代武器)、江湖等要素创造了武侠世界的同时也制造了对武侠的期待。

^① 陈墨:《中国武侠电影:概述与提示》,《当代电影》2006年第3期。

布鲁斯·F·卡温认为，“类型的特征也可以是态度上的，而不只是一些要素的组合”^①。他以《德克萨斯州的巴黎》为例，说明有些电影并非以美国西部为背景，但态度上是西部式的。对此吴宇森深有同感：“我拍的枪战片从武侠片演化而来，气氛营造、剧情安排、动作创造跟武侠片相似。双枪像王羽和姜大卫拿着刀剑一样。”^②吴宇森是用武侠的态度导演枪战电影，虽然冷兵器时代的传统武器置换成枪，古代山水绿林客栈寺庙一类空间置换成现代高楼大厦和喧闹的街市，但在现代枪战片中浸透着浓厚的武侠的情怀，吴宇森式的英雄守信（《喋血双雄》里的小庄为救赎自己过失而竭尽全力帮助歌女治疗眼睛，他重操旧业就是为这个愿望驱动）、重情（《英雄本色》里的落难兄弟之情、《喋血双雄》的惺惺相惜之情、《辣手神探》里博爱之情、《纵横四海》里不是亲情胜于亲情之情）、行侠（为对抗恶势力不惜于自我牺牲）、仗义（为朋友赴生死）。吴宇森电影的形式感也延续着武侠的美学，为张彻担任副导演的经历无疑是一个重要的精神传递的经历，人们很容易在吴宇森电影中找到一些来自于张彻的基本语言，比如，张彻喜欢用的慢镜头，也同样被吴宇森所酷爱，他用这种镜头把动作的美感渲染到浪漫的极致，并在捕捉人物转瞬即逝的表情方面尝试着不一样的效果，当然张彻使用慢镜头也来自于黑泽明的启示，但张彻和吴宇森都是将一种观念试验到最有表现力的状态，将之内化为自身的语言。从香港片场制成长出来的导演吴宇森，完成了一次从精神到形式的传承，并转换成新的语汇，将武侠电影的脉络延展向新的支流。

除了吴宇森式的枪战片，武侠电影延伸出多样的支流，武侠常常不是作为类型，而是作为一种元素被使用，王晶的喜剧电影里常常用到武侠元素，比如《武状元苏乞儿》中比武、练神功、报仇雪恨、铲除恶人的情节来自武侠传统。成龙的谐笑动

① [法]布鲁斯·F·卡温：《解读电影》，李显立等译，广西师范大学出版社2003年版，第75页。

② 伊恩·泰勒导演，香港：纪录片《刀光剑影》，2003年。

作电影描述的一种平民气质的英雄，他们受尽生活的捉弄和压制但是保有诙谐的生活态度，并最终赢得正义，在道德感与动作质感两方面，成龙动作片深具武侠精神。而李小龙功夫电影中民族尊严感强烈的功夫高手形象，是出现在不同的江湖焦虑感中或不同文化背景中的侠士（与传统江湖不同之处在于，这个文化背景充满民族意识与民族危难感），在侠士的精神之上增添了一种壮烈的气质。一九九五年，以《射雕英雄传》为基础改编的电影《东邪西毒》和《东成西就》问世，这两部相互参照的电影借助类型元素而开始了完全反向的另类试验，《东邪西毒》把武侠外壳用于心灵表达，江湖中的人与事不再是关注的重心，其情感世界与时间感受才是王家卫的内核所在，因此江湖或是都市，都是可置换的寓言空间，王家卫甚至无意于做反类型的实验者，他不过是借武侠之形表述自己一贯的生命感受。而与《东邪西毒》套拍的《东成西就》，同样借用了《射雕英雄传》的人物与情节，但这里已不见武侠，正剧变成零星半点的情节线索，而引用情节只是为了引申，为了在这情节之上附着荒诞滑稽夸张变形的内容，如果说《东邪西毒》是自由的艺术表达，那么《东成西就》则是为满足市场而急就的天马行空的嬉闹剧，有趣的是，两部电影汇集了众多明星同时拍摄，相同的演员拍摄两部气质相反的电影，在痛苦的情感与狂癫般的嬉闹之间来回颠倒，也许演员感到的分裂远远超过《东邪西毒》里的慕容雁或慕容燕。

借用武侠元素而又似是而非，武侠因素或作为叙事策略、或作为文化记忆被延伸、或作为技巧被借用，武侠电影的蔓延式影响已使它成为电影中的共同语言。武侠电影不再仅仅是某种程式化的类型，由武侠电影编织的网络在历时层面连接起传统侠文化、电影艺术的影响与传递、武侠对更广泛大众文化的渗透，在共时层面，武侠电影又将当代通俗文化的互补、与世界电影的对话、不同电影类型之间的交融连成广义文本，广义文本存在于文本之内、之外，只有把文本纳入广义文本，才能进入文本之链及文本机制。

不可能的自由选择

——存在主义哲学视角下的萨特戏剧《死无葬身之地》解析

罗慧林

在文学创作中有这样一种现象,即文学作品内在潜藏思想和原本试图表达的思想之间存在着的断裂,我们可以用“症候”、“断裂”^①来概括。阅读的关键在于从文本中的“症候”出发,辨别出字里行间的“空白”或“沉默”,穿越表层文本抵达深层的思想结构。萨特的存在主义作品同样存在着作品内涵与试图表达的思想断裂的情况。作品内蕴和哲学召唤、文学主张在相互冲撞中丰富了萨特思想的内涵。下文我们先介绍萨特存在主义哲学的核心思想,然后分析体现其存在主义思想的戏剧作品如何溢出原本要表达的存在主义的哲学思想,最后阐述产生这种悖论的原因。

一、萨特存在主义哲学思想的内核:

以可能抵抗不可能

著名哲学家、文学家、社会活动家萨特对 20 世纪思想界产生巨大的影响,但他的名字总是和他思想的流光片羽联系在一

^① 阿尔都塞从精神分析学的诊疗方法中得到了重要的启示,提出了批判性的“症候阅读法”(lecture symptomale)。这种阅读方法与弗洛伊德的精神分析方法一脉相承,提出真实的思想往往是“匮乏”和“缺席”的,这种无意识的思想是通过文本表层的“症候”反映出来,因此阅读需要从表面的痕迹中去挖掘文本的深层内涵。

起:存在先于本质、他人就是地狱、选择的自由、存在主义是一种人道主义。毋庸置疑,这些格言是其思想的集中表达,可看出它主要围绕着自为存在/自在存在、存在/本质、自我/他人、选择/自由这些关系展开的,可谓盘根错节。但我们还需要追问,这些纵横交错的思想路径的交汇点在哪里?

在笔者看来,萨特的存在主义哲学的核心是自由选择的问题,其他问题都围绕着它展开,但它们都可以被纳入“可能”和“不可能”关系的思考范畴:

1.“自在存在”与“自为存在”是自由选择理论的基础。萨特认为,自在存在“是其所是(is what it is)”,自在存在是纯粹的、无条件的存在,不包含任何否定性,它处于生成之外;自为存在“是其所不是(is what it is not)”,且“不是其所是(is not what it is)”。自为存在的根基在于人的意识主体性,最大特点是主动性,永在生成之中。可见,“自在存在”是永远绝对的存在,是不可能的定式。“自为存在”是主观的、不确定的舒展,因此它使“现在”永远在对自我的否定和不满中成为虚无。虚无是荒诞的,但又在荒诞中生发力量。自为和自在的对立,是可能和不可能的对立。

2.“存在先于本质”是自由选择理论的基本命题。所谓“本质”是指人按其意志在行动中形成他自身的规定性。这个命题的基本含义是:人的本质为主观性自行选择所造就,人是自己行动的结果,物却不能选择和造就自己的本质,因此人与物截然不同,人“不是一种苔藓或者一种真菌,或者一棵花椰菜”^①,而是通过行为造就其自身的本质,有了自身的价值和尊严。萨特否定了先天的性善性恶论,否定上帝的意义,认为“人性是没有的,因为没有上帝提供一个人的概念。人就是人”^②,主张“存在先于本质”,肯定人自身的意志,试图以可能抵抗不可能。“裁纸刀的本质,也就是使它的制作和定义成为可能的许多公

① 萨特:《存在主义是一种人道主义》,周煦良译,上海译文出版社1988年版,第8页。

② 萨特:《存在主义是一种人道主义》,周煦良译,上海译文出版社1988年版,第8页。

式和质地的总和,先于它的存在”^①,而人恰恰与之相反,在行动中实现自我和存在。本质是一种必然,一种不可能的定式,而存在,在行动中的存在,却是一种偶然,有无限的可能,宛如美丽流动的海,总有新奇变幻出现。存在和本质的对立,也是可能和不可能的对立。

3.“选择的自由”是自由选择理论的核心思想。萨特认为,由于上帝不存在,没有戒律可凭依;没有先验的、普遍的人性;世界是荒诞的,没有客观的必然性,因此人的命运取决于自己的抉择,人就是在不断地自由选择中造就自己。选择的自由意味着我们可以选择,甚至,萨特认为每个人可以进行绝对的自由选择。无论处境多么恶劣,人毕竟可以按自己的意志决定行为走向,但个人必须对自己的选择、行动和价值承担全部责任。自由和处境的关系十分密切,选择的自由仅仅意味着我们可以选择,但具体选择什么、如何选择还受到处境的限制。自由和处境的对立,同样是可能和不可能的对立。

总之,自为/自在、存在/本质、自由/囚禁、希望/绝望、虚无/定式、理想/现实等这些背反的范畴都可以被纳入可能/不可能的范畴。

何为可能?何为不可能?第一,在时间层面,“可能”具有延展性,是不断涌现又幻灭的瞬间,它指向当下和未来,是开放式的无终结的存在;“不可能”不指向未来,它是丧失希望的存在,是一种挤压、黏滞的僵化存在。第二,在观念层面,“可能”具有否定性,有批判精神和抗争勇气;“不可能”却没有批判性,是怯懦的妥协性生存和自欺欺人的幻象。第三,在实践层面,“可能”具有行动性,是不断前行的行动和变革;“不可能”则是缺乏行动和抗争的空洞和幻想。萨特的存在主义哲学其实是一种行动哲学,他在《存在主义是一种人道主义》里说,“不管怎样,我们首先可以这样说,存在主义,根据我们对这个名词的理

^① 萨特:《存在主义是一种人道主义》,周煦良译,上海译文出版社1988年版,第7页。

解,是一种使人生成为可能的学说”^①,“我即将试图向你们阐明的这门学说,其所以令人感到恐慌——可不是吗——就是它为人类打开了选择的可能性”^②。萨特主张人以行为不断成为自身,又不断超越自身,以行动的可能来抗争把人当成客体的企图。“人不是他现有一切的总和,而是他还没有的东西的总**体**,是他可能有的东西的总**体**”^③,萨特写作《存在主义是一种人道主义》是“针对几种对存在主义的责难为它进行辩护”,它反对将“存在主义曾被指责为鼓励人们对人生采取无所作为的绝望态度”^④,提倡一种乐观的、行动的哲学观:“存在主义是乐观的。它是一个行动的学说。”^⑤可见,萨特的存在主义哲学总体上是一种积极乐观的学说,虽然这种乐观可能是虚空之后的抵抗。

因此,笔者认为,无论是“存在主义是一种人道主义”,还是“存在先于本质”、“自由选择”,萨特存在主义思想的特点可用一句话来概括:以可能抵抗不可能。^⑥ 这种思想的具体内涵是:世界是不可能的,但是依然要以可能来抵抗,即以超越抵抗闭锁,以否定抵抗麻木,以行动抵抗空洞,虽然,抵抗的同时还有

① 萨特:《存在主义是一种人道主义》,周煦良译,上海译文出版社1988年版,第4页。着重号为笔者所加。

② 萨特:《存在主义是一种人道主义》,周煦良译,上海译文出版社1988年版,第5页,着重号为笔者所加。

③ 参见萨特:《他人就是地狱:萨特自由选择论集》,周煦良等译,陕西师范大学出版社2003年版,第15页,着重号为笔者所加。

④ 萨特:《存在主义是一种人道主义》,周煦良译,上海译文出版社1988年版,第3页。

⑤ 萨特:《存在主义是一种人道主义》,周煦良译,上海译文出版社1988年版,第31页。

⑥ 如果说萨特存在主义哲学的内涵是“以可能抵抗不可能”,那么拉康哲学的内涵就是“以不可能抵抗可能”——不仅“存在之真”是“不可能”的,而且“不可能”的才是“存在之真”。拉康的哲学既认为存在之真是不可能的,同时还认为,只有不可能的存在,才具有一种西西弗斯的抵抗之真,而貌似真实存在着的却是一种虚伪存在。萨特的这种思想和拉康的思想,其实是人生不同阶段的感悟,也是社会文化的不同阶段的特点:萨特的“以可能抵抗不可能”依然有现代性的理想和希望,依然有蓬勃的朝气。但是,拉康的“以不可能抵抗可能”与萨特思想的精神气质、人生态度截然相反,它虽不属于后现代的阵营,乃至是反后现代的,但带有后现代的虚幻色彩,含有伤逝的无奈喟叹。不过拉康的所谓“不可能”,没有真切的存在,没有扎根厚实的土壤,被涂抹上如梦泡影的瑰丽色彩,它有可能是伪像,也不一定具有真正的抵抗意义,在本质上是消极的。相关的拉康思想的阐释,可参见张一兵:《不可能的存在之真——拉康哲学映像》,商务印书馆2006年版。

着荒诞的不可能。正是在这种“可能性”理念的召唤下，自由选择的“可能性”——未来性、抵抗性、行动性成为了萨特存在主义的核心思想。

二、作品思想和哲学主张的冲撞：

《死无葬身之地》中自由选择的不可能

从上文所论述的萨特的存在主义思想主张的特点中，我们可以看到这种主张在总体上趋向于积极性的、抗争性的一面。但是，富有意味的是，在萨特的表达自由选择理念的代表性著作里，常常出现和这种积极性、可能性相背反的一面。《死无葬身之地》是萨特存在主义戏剧的代表作，它讲述了在二战前夕，五名法国抵抗运动游击队员在一次战斗中失败被捕，经受酷刑折磨，此时，游击队长若望作为身份不明的人和他们关在一起。于是大家面临着严峻的选择，是严守秘密，还是出卖队长获得自由？故事围绕这样的背景展开。该剧于1946年上演，因前一年萨特发表《存在主义是一种人道主义》的演说，该剧也被认为是阐述存在主义思想的戏剧。萨特把这类戏剧命名为“处境剧”^①，强调人在处境中的积极抗争的一面：“如果人确实在一定的处境中是自由的，并且他在一个特定的处境中被选择为自由的，他在这个处境中并通过这个处境自己选择自己，那么，在戏剧中就应该表现人类普遍的处境及在这些处境中进行选择的自由……戏剧最能感动人的东西，是正在形成的性格，是选择的时刻，是自由地决定选择一种道德和终身的时刻。”^②学界也一般认为这个戏剧是表达萨特“选择的自由”观念中的自由选择的积极的一面，是一种可歌可泣的英雄行为。这种观点也是

① 萨特：《提倡一种处境剧》，载施康强编《萨特文论选》，人民文学出版社1991年版，第433—434页。

② 让松：《萨特谈自己》第7—8页，参见杜小真《一个绝望者的希望——萨特引论》，上海人民出版社1988年版，第228页。

受到萨特对于《死无葬身之地》看法的影响。1946年11月8日,萨特在该剧首演之前对记者说,“我感兴趣的是,极限的情境以及处在这种情境中的人的反应”^①。不可否认,萨特所说的“选择自由”的有多层面的内涵,在《存在与虚无》里也表达了自由选择所受的限制,但他还是倾向于认为《死无葬身之地》实现了观念的自由选择的积极的一面。许多学者也认为,此剧的理念是和“可能性”联系在一起,“萨特把各种人物放在极限的处境之中,他要指出,在酷刑面前,创造人的本质仍然是英雄选择的关键……刽子手的酷刑实际成为迫使受刑者做出自由选择的处境,酷刑的威逼使得受刑者更加自由”^②。“《死无葬身之地》,抵抗运动分子在刽子手酷刑下斗智斗法,顶住不招供。”^③“被俘的抵抗战士失去人身自由,受着严刑拷打,但他们仍是自己的主人,他们和刽子手之间展开了一场意志的决斗”^④。“不言而喻,‘选择的自由’,是这些剧作的共同主题”^⑤。“就剧中每一单个人的选择而言,维护个人尊严,创造人的本质仍是作出英雄抉择的。”^⑥学界的这些看法都倾向于把这些被捕的抵抗游击队战士的自由选择和观念自由、英雄行为联系在一起。在作品中,的确也都有着这样的英雄主义的笔调,抵抗运动本身就有英雄主义色彩,而为永守秘密的自杀、面对敌人刑罚的坚忍、与敌人周旋的智慧,都给这出戏剧涂染上了悲壮的英雄主义基调。

然而,伟大的作品总埋藏着无意识的创伤,正是这种深层

① 萨特:《关于〈死无葬身之地〉》(原载法国《战斗报》1946年10月30日),载《萨特戏剧集》(下),人民文学出版社1985年版,第975页。

② 杜小真:《一个绝望者的希望——萨特引论》,上海人民出版社1988年版,第235页。

③ 沈志明:《戏剧卷导言》,载沈志明、艾珉《萨特文集》戏剧卷I,人民文学出版社2000年版,第27页。

④ 艾珉:《导读》,载艾珉选编,桂裕芳等译《萨特读本》,人民文学出版社2005年版,第12页。

⑤ 艾珉:《导读》,载艾珉选编,桂裕芳等译《萨特读本》,人民文学出版社2005年版,第11页。

⑥ 萨特:《萨特戏剧集》(上),袁树仁译,人民文学出版社1985年版,出版说明第4页。

的症候让作品的思想冰川在海底熠熠生光。按照接受美学的观点,作品诞生后就不再“属于”作家,它不是一尊纪念碑,而是一部管弦乐谱,在演奏中不断地获得读者新的反响。笔者认为,虽然该剧人物有一定的选择自由,也塑造了一种英雄气概,但它在文本的具体细节中无不散发出自由选择难免受处境限制的认识。自由并不仅仅意味着“可能”,也和“不可能”相连,人的选择实际上受到处境的制约。该剧所要表达的“选择自由是否可能”的理念和萨特的存在主义哲学代表作《存在与虚无》的选择自由的思想联系在一起。在《存在与虚无》中,萨特从五个方面论述了自由选择和处境的关系:我的位置、我的过去、我的周围、我的邻人、我的死亡。这些可归纳为以下几点:一、自我与他者的关系(我的位置、我的周围、我的邻人)。二、现实和历史的关系(我的过去)。三、生存与死亡的关系(我的死亡)。《死无葬身之地》中战士们选择受到了处境的限制,面对这些关系的种种限制,自由选择(现实的和观念的)是否可能?是否文本所传达的真实意旨背离了原有的思想主张,出现深层文本和表层文本的割裂?接下来笔者将剖析该剧自由选择受处境制约而产生的不可能性,突显该剧长期被忽视的断裂点和沉于海底的无意识冰川。

(一)缺席的在场——现实自由选择的不可能

在《死无葬身之地》中值得解读的人物很多,但使我最震撼的却是没被敌人抓获的队长——若望这一角色。他没有经历拷打的苦难,没有经历惨烈的情景,为何选择他作为解读的人口呢?

首先,从艺术角度看,若望在戏中有结构的作用。敌我矛盾都是以敌方想得知而我方不告诉对方若望的下落展开的。若望既是许多矛盾一直成为矛盾的结,也是许多绝望成为希望的果。记忆、伤逝、自尊、爱情、仇恨、孤单、偶然、自欺、荒诞这些与人生息息相关的主题是一串风铃,而若望是一阵微风,吹动了一系列的情绪,引发一串叮当的铃声。如果没有若望——

这个既不属于敌人阵营也不属于战友阵营的人,那么所有的故事就静止了。

其次,更重要的是,若望是一个叩问。从自由选择的角度看,若望这个角色体现了“我的位置”限制下自由选择的艰难。若望是唯一一个没有被囚禁的人,只有他有现实的自由选择的可能,但他的选择受到“位置”的制约。若望和战友的位置不同了,导致自我和他人的对立关系,说明他人将自我客体化造成自我主体性的丧失,从而不可能获得真正的自由:

一方面,“我的位置”的制约体现为爱的自由选择的不可可能。若望努力争取爱,但以失败告终。当吕茜被拷打回来,若望问她“你不爱我啦”时,吕茜疲乏地说:“我想我应该继续爱你,但我已经感觉不到我的爱情了”,因为“我们之间已经没有共同的东西了”。虽然半个小时之前他们还站在一起,吕茜还深情地对若望说:

明天,你将进城,你把我生命最后一刻的神情藏在眼睛里带走。你是世界上惟一能看到这种神情的人,千万别把它遗忘。我,就是你。你活着,等于我活着。^①

然而,就在一瞬间,承载最后一根稻草的骆驼倒下了,人与人之间关系彻底改变。一条河流从他们之间淌过,曾经的战友、爱人,彼此对望,却不再有抵达彼岸的可能。若望说他希望换个角色,走到他们的阵营能够和他们站在一起,然而,没有共同的东西了,一个是生的希望,一个是死的无望。可吕茜最初不懂,以为当拷打回来以后,“眼睛里只会有爱情的光芒”。残忍的是,事实恰恰相反。若望的情敌亨利对他说“今天我却比你更接近她”,因为亨利和吕茜有共同的东西了。若望在最后

^① 本文引用的《死无葬身之地》剧本内容皆出自艾珉选编,桂裕芳等译《萨特读本》,沈志明译,人民文学出版社2005年版。

告别吕茜时说：“你们是生死与共的，而我是孤单一人……我想，这是我在这段历史中要承受的命运。我应该接受我的命运，正如你们接受你们的命运一样。”

另一方面，“我的位置”的制约体现若望在现实中对角色（立场）选择自由的不可能。若望说：“你们把我排斥在外，你们主宰着我的生和死，毫不留情”。虽然他似乎是中心，两个集团为之作战，然而荒诞的是，他没能真正参与什么，也没能真正选择什么，不过是一个在场的缺席者。当他想阻止他们杀弗朗索瓦时，他的恋人、弗朗索瓦的姐姐吕茜问他：“关你什么事！”不可避免地，若望和其他人发生了冲突：

若望 ……难道只要皮肉受过苦就能问心无愧了？（亨利不答）你真不理解我比你们大家更不幸吗？

弗朗索瓦 （忽然跳起来）得了！得了！得了！

若望 （大嚷）我最不幸！最不幸！

弗朗索瓦 （向若望扑去）你们瞧瞧他啊！你们瞧瞧啊！我们大伙中最不幸的人。他睡得着，吃得下。他的双手是自由的。他会重见天日，他会活下去。这就算最不幸的人。你还想要什么？让我们怜悯你吗？混蛋！

萨特文学主题是在自我和他人关系中寻找存在的命题，若望这个角色让我们反思，一个看上去比他人还幸运的人，他的内心的荒芜是否就不再那么重要。若望是痛苦的，因为这位唯一存活的人有痛苦的记忆，而死去的人则没有。敌军也说，如果他们妥协了，会很快忘了这一切的，按照这个逻辑，真正的痛苦只是与肉体相关的痛苦，那么若望确实没有痛苦。可是，若望的内心自由受到“我的过去”的无形制约，他的痛苦是超越肉体的。若望这个角色注定是尴尬的。在生活中，若望无处不在——当我们看到自己一瞬间似乎不再属于那个阵营时。若

望与你我都有关——当处于孤单时，当活着却被记忆塞满时，当无法向对方伸出双手时，当伸出手却被拒绝时。若望这位既不是敌人也不是真正战友的边缘人物还让我们思考选择的复杂和残酷，思考一种暧昧的处境，一种中间物的状态，一种处于现实自由状态却无法自由选择的情境。

（二）囚禁的内心——观念自由选择的不可可能

上文所分析的是若望在有真实的自由状态下选择的难题。如果说若望的自由是一种获得行动的自由，那么亨利、吕茜、弗朗索瓦、卡诺里、索比埃则是囚禁者，无法进行现实的选择，只能进行观念的选择。萨特更关注的是观念、内心、意识的自由选择是否可能的问题。萨特在《存在与虚无》中提出，意识使我们获得了自由，但自由又是一个沉重的负担。在《死无葬身之地》里，萨特更关注内心的真正自由和解放是否可能的命题，其实，这种观念的自由依然不能摆脱处境的制约。

首先，该剧结尾的生死抉择体现了“我的死亡”、“我的过去”限制下自由选择的艰难。萨特认为，“处境提供抉择，而死亡是其中的一种”^①。是选择生的背叛还是选择死的坚守是极端处境对人性的拷问。亨利、吕茜、卡诺里是最后的作战者，他们想生的时候敌人必须让他们死，当他们无畏地面对死亡的时候，敌人却说如果告知队长下落，将给他们生的出路。生的诱感动摇了他们的选择，在死亡的制约下，自由选择笼上了阴影。他们又开始挣扎也多了欣喜，然而，这种喜悦马上消失了，因为当他们说出“秘密”后他们被杀了。这种回环，这种矛盾，这种转机 and 绝望，都形成了巨大的张力。萨特关于死亡的阐述丰富而复杂，但他认为死是一切可能的不可能，“首先应该明确的是死的荒谬性”^②。不过，有时死亡让人觉得强大，生活让人柔软。“向死而生”的命题是一种生活姿态。拥有希望让人觉得渺小，

① 萨特：《提倡一种处境剧》，载施康强编译《萨特文论选》，人民文学出版社1991年版，第434页。

② 萨特：《存在与虚无》，陈宣良等译，安徽文艺出版社1998年版，第679页。

而死亡,不仅是躯体之死,而且是一种希望的毁灭,一种不可能性,反而让人觉得强大而解脱,不再有日常生活的“烦”、“操心”了。紧张消失了。

但是,又必须承认,那些象征生命力的美丽的雨点,的确让人眷恋:

吕茜 (急切地)怎么啦?(低声而缓慢地)下雨了。
(一直走到窗口,看下雨。稍停)我三个月没有听见雨声了。(稍停)我的天哪,在这段日子里,一直晴天,叫人难受。我已记不起来了,我还以为要永远生活在阳光下。雨下得多大啊!一会儿就能闻到泥土的湿味了。(她的双唇颤抖起来)我不愿意……我不愿意……

戏剧结尾的点睛之笔是雨的出现。人世的荒芜已无法让人眷恋,自然(雨)则荡漾起人们内心的涟漪。生与活的渴望虽让人妥协,也让人柔软,那是我们内心如水的泉源。那坚硬的躯壳,即便是光荣的纪念碑也丧失了意义,这就是凡人的价值、生的价值所在。

其实,萨特不想塑造英雄,只是在审视人性,可是,《死无葬身之地》在中国话剧界的演出实践中总被赋予英雄主义的结尾,最后那些死者总是无畏地面对枪林弹雨,仿佛烈士陵园英雄塑像,庄严肃穆。但萨特剧本的结局与之相反,它没有正面描写我方被杀,反而用大量的笔墨正面描写敌方,用三排枪声暗示他们被杀,最后是敌方的收音机音乐响起:“克洛谢向收音机走去。转动旋钮。音乐。”这种叙事策略无疑是在弱化“我方”死亡的英雄主义色彩,哪怕壮烈的枪声也都迅速地被收音机这种日常生活的声音所覆盖。这些人都死去,但他们并不是英雄。他们虽然曾有一定的选择的自由,但最后都妥协了,他们既是清醒的分析者和描述者,也是清醒的同谋者与参与者,终究是自由选择的失败者。

在生死冲突中还渗透着对于过去和现在,记忆和遗忘等层面的思考,体现了“我的过去”对于自由的限制。萨特认为,过去一方面为未来奠基,但另一方面有不可补救的特点,即不可能性。因此自由选择就是用行动解救过去,以未来弥补过去。如萨特在分析“我的过去”时说“正是将来决定过去是活着还是死去”^①,卡诺里对亨利说:“如果你今天死了,人家就给你作个结论,你是出于自尊杀死了小弟,这就盖棺论定了。但如果你活下去……那就不会定案了。人家根据你的整个一生来判断你的每一个行为。”卡诺里也对吕茜说,“剩下的问题才是重要的”。这意味着以行动可以超越过去,未来可以遗忘过去,但过去真的可以成为不存在吗?问题又回到若望活着的代价——内心的荒芜和灵魂的痛苦上来了。内心的伤痛和记忆真的不重要吗?这样的选择获得身体的自由,但是真的获得心灵的解放了吗?

其次,该剧始终贯穿着承认和被承认的冲突,体现了“我的邻人(敌人,友人)”制约下自由选择的艰难。自尊的命题侧重于探讨自我与邻人之间关系的问题,即思考是否双方互为对象化、客体化,从而泯灭主体的问题。敌我双方的较量一直是在承认和不承认中展开的。敌方试图瓦解我方自尊证明自身,我方试图以自尊来进行抵抗,可见,获得对方的承认是支撑这个刑罚与抗争的内在力量。敌方试图瓦解我方自尊证明自己,我方试图以自尊来进行抵抗。自尊的探讨在该剧中占有相当重要的地位,相互需要获得对方的承认(哪怕是形式上的承认)是支撑这个刑罚与抗争的内在力量。“刽子手知道这一点,他在窥伺对方意志崩溃的时刻,……因为对方意志崩溃将再一次向他证明,他有理由使用酷刑……他就以这种方式消灭他的邻人的人性。由于反弹力,同时也消灭他自己身上的人性。”^②在此的敌我对峙即是自我和“邻人”的搏斗:

① 萨特:《存在与虚无》,陈宣良等译,安徽文艺出版社1998年版,第636页。

② 萨特:《什么是文学?》,载施康强编译《萨特文论选》,人民文学出版社1991年版,第243页。

克洛谢 别充好汉，你根本不配。

索比埃 全都一样，咱们彼此彼此。你对我有兴趣，噫？其实你严刑拷打的不是我，而是你自己。

游击队员索比埃和警察克洛谢的较量显然是承认和被承认的较量，敌方需要选择索比埃这个弱者来拷问而证明自己的强大。其实双方都是失败者，索比埃就对对方说，“其实你严刑拷打的不是我，而是你自己”。酷刑所拷问的不仅是我方的软弱，也在揭示对手的色厉内荏，因为，他们不能离开他人而自我承认。

我方最后的战斗竟然不是为了真理，而是为了自尊。自尊是高贵的，也是残忍的。过度的自尊拌和着伤痛，使若望和吕茜的共同点彻底粉碎，爱终于被自尊打败了：

若望（垂头丧气）自尊心已经湮没了你整个身心。

吕茜 这难道是我的不是吗？他们所打击的就是我的自尊心。我恨他们，他们控制着我，其实我也控制着他们。我感到离他们比离你更近……

自尊是一剂毒药，甚至为此杀了自己的亲人。吕茜认为，她终于战胜敌人了，以死去的无畏：“胜利了，我们胜利了！这个时刻使我们失去的许多东西得到了报偿。”自尊使这两个阵营有了无形的较量，使被囚禁的一方有了战胜的可能，因为只要他们不说出秘密，即便失败了其实也没有承认敌方，因此也可以说是胜利了。许多人认为这表达了“选择的自由，思想的自由”，然而，为什么要获得对方的承认才意味着胜利？这难道不是以对方为准则吗？他们真的获得选择的自由了吗？黑格尔的主人奴隶辩证法又一次奏效了。自尊是自我和他者搏斗的利剑，可他们像塞万提斯笔下的与风车斗争的傻瓜，站在承认和被承认的关口，剑指自己，与虚空的形式作战——即使为

了这个形式的胜利他们付出了惨痛的代价。的确,如萨特所思考的,在他人的注视下自我被客体化,过度的自尊必然是“为他”的存在。

再次,弥漫在戏剧中的孤单感同样体现了“我的邻人(友人)”的限制下的自由选择的艰难。在剧本中关于孤单的话题是在几个战友之间展开的。孤独是在世中的一种荒诞体验。陌生人之间的孤独可以承受,一个人的孤独可以承受,最难承受的是友人、亲人、情人之间的孤独。在此需要扣问的是,人与人是否能真正彼此取暖,是否能真正相互理解?孤独和荒诞总是联系在一起的,譬如亨利的感叹充满了孤单的荒诞感:

亨利 (温和地)…… 哪儿也不缺我,我没让人感觉缺少我。地铁挤得水泄不通,饭馆总是满座,每个人的脑子里都被小忧小虑塞得满满的。我溜出了这个世界,可它依然是满满的,满得很。应当承认我不是不可缺少的人。

亨利的这段话把自己和故世的人相比较。他非常清楚,在不久的将来,他将被彻底遗忘,无法在哪怕某一个人心灵深处的一个缝隙里片刻驻足。“满”和“缺少”形成了鲜明的对比,镌刻下死亡、荒诞、孤独的累累伤痕。这是一种注定孤单的存在,即使情人、友人、亲人间有共同的东西,但是没有谁真正需要谁,没有谁能为谁承担,也没有谁能救赎谁。前面我们分析到,没有共同的东西意味着诀别,然而,有共同的东西,又是否能避免孤单呢?又是否能有选择不孤单的自由呢?

综上所述,处境给自由选择带来巨大的难题。萨特的“处境剧”往往将人物置于极端的处境,在尖锐的冲突中接受拷问。此剧的关键点是选择的艰难,由此引发的内心冲突如此震撼人心,可谓沦肌浹髓,因为它包含了多种选择、多重冲突,这使剧情如此饱满、思想如此深刻。其实,现实的自由选择和观念的

自由选择无法截然分开,外在的限制本质上根源于我们内心的困境,外在冲突都需要内在于心灵而起作用。外在的刑罚未必残酷,内心的拷问却震撼人心。也许,并不存在真正的他人,他人不过是自我的镜像,萨特的名言“他人就是自己的地狱”,是否也可以扩展为,“另一个自我就是自己地狱”。

《死无葬身之地》中的自由选择 in 表面抵抗敌人的英雄气概下却使荒诞的不可能性根植于作品的深层,形成和表层意蕴相背反的局面。这种背反的思想在萨特的其他的“自由剧”中也有所体现。《死无葬身之地》、《恭敬的妓女》于1946年发表,《苍蝇》由1943年发表,《禁闭》于1944年演出,1945年出版。这些剧作皆写于二战前后,它们的显性思想为萨特的“选择的绝对自由”的理念所导引。1947年在出版《苍蝇》、《禁闭》、《死无葬身之地》、《恭顺的妓女》这四个剧作的合集时,萨特写了一个短序,将它们称为“自由剧”^①,认为这些戏剧表达了绝对自由的理念——“在任何情况,在任何时间,在任何地点,人自由选择自己当叛徒或当英雄”,“我当时确实是这么想的”^②。可见,当时萨特创作这些剧作时是受绝对自由理念引导的,但是,它们的隐性思想内涵也体现了“选择受到处境的制约”的特点。《禁闭》中三个人的选择被禁锢在一个小空间里,永远只能乃至必须面对其他两人。《恭顺的妓女》中的看似有两条路供丽瑟自由选择,虽然她在主观选择上有选择任何一条的自由,但行动的结果总是事与愿违:她说真话,说了真话又悔恨;作了伪证,过后又后悔;想开枪打死弗莱特,最后却依偎在他的怀中。与《禁闭》、《恭顺的妓女》塑造小人物不同的是,《死无葬身之地》和《苍蝇》都是塑造英雄的戏剧,但无论是抵抗运动游击队队员还是俄罗斯忒斯在表层的果敢行动下有着无法自由选择

① 萨特:《关于“自由选择”》,载《萨特戏剧集(下)》,人民文学出版社1985年版,第1010页。

② 萨特:《关于“自由选择”》,载《萨特戏剧集(下)》,人民文学出版社1985年版,第1011页。

命运的悲哀,其实弥漫着存在的“被抛性”——“在萨特看来,自由固然是人们的理想,人们要为之奋斗牺牲;但行为的主人——人本身,往往是无法控制自己的行为的发展及其后果的”^①。而在二十多年以后,萨特也对当时认为这些戏剧体现了绝对自由选择的主张进行反思——“我得出结论说,在任何情况下,选择总是可能的。这是错误的,非常错误”^②。

三、观念倡导和创作内涵相割裂的原因： 战争时代的荒芜和渴望介入的悖论

思想永远不能脱离时代而存在,战争背景和萨特在战争时代的行为选择对理解萨特的哲学主张和自由剧思想的关系是十分重要的。

萨特于1905年出生,他的成长和创作贯穿于两次世界大战,尤其他亲历了第二次世界大战。1939年9月3日第二次世界大战全面拉开帷幕。前一天,刚从法国南部度假回来的萨特接到应征令,不得不到南锡兵营去报到。1940年6月14日,巴黎沦陷,6月21日萨特永生难忘,他回忆道:“这天是我的生日,也是停战的一天。在停战前几小时我们当了俘虏。”后来他被押入德军特莱弗D12集中营。这一切对萨特产生不可磨灭的影响。萨特说:“我思想上的巨大改变是由于战争;1939—1940年,德国占领、抵抗运动、巴黎解放。所有这些都使我超出传统哲学思考而转向哲学和行动相联系、理论和实践相联系的思想。”^③战争之处平日停止下来,充满焦虑。但还需追问,形成焦虑的深层原因何在?战争岁月动荡不安,下一时刻可能面临死亡,没有当下可以舒展,没有未来可以安置,一个无限可以延

① 高宣扬:《萨特的密码》,同济大学出版社2007年版,第129页。

② 萨特:《关于“自由选择”》,载《萨特戏剧集(下)》,人民文学出版社1985年版,第1011页。

③ 萨特:《哲学访谈录》,载萨特《萨特自述》,河南人民出版社2000年版,第110页。

展、同时也十分松弛的日常生活时空被挤压在一起,既充满囚禁的闭抑感,同时也有了能量的积聚和爆发。这是一个遍体鳞伤又激情狂热的时代,也是一个不可能(没有希望、没有未来)的时代,人们既要面临平日的不可能,还要面临死亡的不可能。日常生活是一种不可能性,即僵硬的重复模式,它和死亡的不可能性有相似之处,都是没有新的展望。与其说战争意味着平日停止下来,不如说意味着平日被挤压起来。战争没有赋予平日以可能,反而给岁月增添了更多不可能的伤口,日常生活的琐碎重复并没有真正停止。因此,既处于平日、又处于战争中的萨特,不仅要抵抗常人所遭遇的“平日”的不可能性,还要抵抗战争时代“死亡”的不可能性,在更多的“不可能”世界里的人必将对“可能”更为渴望,但是,战争的不可能的伤口依然在隐隐作痛,这给他的思想创作增添了更多新质。

一方面,战争时期给萨特“英雄行为的体验”,对他而言,在战争时期“体验英雄主义传奇是十分必要的”^①,因此,在战争期间写的这些戏剧自由剧似乎成为了绝对自由的代言。战争时期更需要一种鼓舞性的号角,因此萨特将存在主义解释为“生活和行动的哲理”,更主张以行动反抗挤压闭抑的世界,认为人的命运取决于自己的抉择,这使他在创作时试图表达鼓舞人心的思想主张。萨特与同时代的作家比如加缪等不同,他在中后期参与的社会活动、政治活动越来越频繁,这种有别于其他作家的角色使他的创作有着别人没有的特点。萨特宣称,“战争使我懂得了必须干预生活”^②。他提倡“介入文学”,强调以文学介入社会实践,承担起批判的功能。1945年萨特在与梅罗-庞蒂、雷蒙·阿隆等一起创办的《现代》杂志创刊号抨击为艺术而艺术的态度,提出了“介入文学”的口号。^③ 1947年在《什么是文

① 萨特:《关于“自由选择”》,载《萨特戏剧集(下)》,人民文学出版社1985年版,第1012页。

② 参见艾珉《导读》,载《萨特读本》,人民文学出版社2005年版,第7页。

③ 吴岳添:《萨特传》,新世界出版社2003年版,第159页。

学》里,提出完整的介入文学的主张——文学要介入(干预)社会,在探讨文学的属性时,着重论证了“写作意在揭露,揭露为了变革”,因而“写作即介入”的文学主张。这种思想其实是对在40年代中期集中创作的“自由剧”的创作模式和创作思想总结,而这种倡导文学的社会功能必然对包括《死无葬身之地》之内的“自由剧”创作理念产生重要的影响。后来,当萨特被问及“你确信文学总是介入的吗”时,他回答说:“如果文学不要求一切,它就毫无价值可言。这就是我所说的‘介入’。如果文学变成纯粹的形式或者颂歌,它就会枯萎凋谢。如果一个写下的句子不能在人和社会的每一种水平上产生反响,那么它就毫无意义的。所谓某一时代的文学,只能是用文学体现的这一时代,难道不是这样吗?”^①何况,萨特的创作常常和某种社会政治活动联系在一起:“我的文学创作总是具有偶然性;我总是遵命写作。当然这个发指令者不再是政府,现在它成了每一个人或某个人:一个我卷入其中的政治状况,一个让我评论的特殊事件。”^②这种在战争时期的抵抗和介入的渴望,使得萨特的哲学思想和创作主张吹响了昂扬的时代号角。

但是,在另一方面,战争时代无法逃离在世之荒诞,文学作品最真实铭刻着创伤。相对于社会活动和革命主张而言,创作更具个性和自由,它是真实灵魂的停泊地,这又使萨特的作品在体现鼓舞人心的思想主张的背后其实布满“不可能”的伤口。战争的创伤、抗争的荒诞不仅在萨特的戏剧中,而且在萨特的小说比如《墙》中有着非常深入细致的刻画。不可否认,萨特提倡介入文学,提倡文学的社会功用性,但是他也承认,“我认为自己不能完全做到这一点”,因为还有作家对“自尊的要求”。^③文学是否可以“介入”、“干预”依然是嗣待探讨的问题(与萨特同时代的纪德、加缪明确反对他的介入文学观)。试图在文学

① 萨特:《写作的目的》,载《萨特自述》,河南人民出版社2000年版,第170—171页。

② 萨特:《写作的目的》,载《萨特自述》,河南人民出版社2000年版,第167页。

③ 萨特:《写作的目的》,载《萨特自述》,河南人民出版社2000年版,第171页。

中实现主张和在文学作品中可以实现这种主张是两回事，毕竟，主题先行对于创作是制约还是促进依然是文学创作中亘古常新的争议命题。也许，一个伟大的作家，一个伟大的作品，常常诞生于一种规约和突围的临界处。《死无葬身之地》的文本表层的英雄主义行为适应于文学的功用和对抗争的需求，但是，在文本深层弥漫着孤独、误解、荒诞、各种“不可能”，却是和个人在世的荒芜和无力感联系在一起。往往作家试图在作品里表达某种思想，但具体作品的意义常丰满得溢出这种思想，这才是作品的魅力所在。通过对《死无葬身之地》的深层文本阅读，我们可以体会到，该剧创作突破了某种理念的载体而获得了自足的存在，正是在这种断裂的缝隙处，有意味和深度的思想才得以璀璨。